Musikwissenschaft

Die deutsche und italienische Gestaltung des Falstaff-Stoffes in der Oper

Ein Beitrag zur Wesenserkenntnis der deutschen und italienischen Musik

INAUGURAL-DISSERTATION
zur Erlangung des Doktorgrades bei der
Philosophischen Fakultät der Schlesischen
Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau

Vorgelegt von
GERHARD FRIEDRICH
aus Habelschwerdt

Breslau 1941

Musikwissenschaft

Die deutsche und italienische Gestaltung des Falstaff-Stoffes in der Oper

Ein Beitrag zur Wesenserkenntnis der deutschen und italienischen Musik

INAUGURAL-DISSERTATION
zur Erlangung des Doktorgrades bei der
Philosophischen Fakultät der Schlesischen
Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau

Vorgelegt von
GERHARD FRIEDRICH
aus Habelschwerdt

Breslau 1941

Referent: Univ.-Doz. Dr. Fritz Feldmann
Korreferent: Prof. Dr. Dr. Paul Merker
Dekan: Prof. Dr. Paul Meißner
Examen rigorosum: 17. Juli 1940.

R. UNIV
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau.

Meinen Eltern!

Inhaltsverzeichnis

Seite

I. Vorwort 5

II. Einleitung

a) Die historische Entwicklung der Falstaff-Figur 7

b) Die „Lustigen Weiber" und ihre stofflichen Grundlagen 14

III. Der Falstaffstoff Shakespeares bis zu Verdi 17

IV. Textgestaltung

a) bei Dittersdorf 28

b) bei Salieri 38

c) bei Nicolai 43

d) bei Verdi 49

V. Die musikalische Gestaltung

a) bei Dittersdorf 55

b) bei Salieri 71

c) bei Nicolai 81

d) bei Verdi 94

VI. Die Feerie 116

VII. Der Typus der Falstaff-Figur . . 128

VIII. Kurze Zusammenfassung 134

IX. Anhang

Literaturverzeichnis 136

Salieris schriftliche Aufzeichnungen über seine Oper „Falstaff" 140

Personentabelle

Notenbeispiele

1. Vorwort

Das vorliegende Thema bietet Gelegenheit für eine literarische und eine musikalische Bearbeitung. Naturgemäß wäre eine erschöpfende Durchführung einer solchen Arbeit viel zu umfangreich geworden und würde in keinem Verhältnis stehen zu einem zutage tretenden Ergebnis. Daher habe ich mich in meiner Arbeit darauf beschränkt, die historische Entwicklung der Falstaff-Figur herauszustellen und die Verwendung des literarischen Vorwurfs in den vier Hauptwerken zu betrachten. Die genaue Kenntnis der Werke Shakespeares mußte ich allerdings als bekannt voraussetzen. Die Komponisten selbst wurden unter dem Gesichtspunkte betrachtet, welche Stellung ihre Werke zur Kunst des deutschen bzw. des italienischen Volkes einnehmen und welche besonderen Merkmale sich gerade in den hier zur Behandlung stehenden Werken darboten.

Ferner habe ich es vermieden, in der Betrachtung der einzelnen Opern und deren Komponisten ein Kapitel wie das andere nach einem Schema zu behandeln. Auch das wäre ein Weg gewesen. Ich hielt es aber für wichtiger, in jedem Abschnitt nur das zu sagen, was irgendwie bedeutsam ist, sei es, um innere Zusammenhänge besser zu erkennen oder diejenigen Kennzeichen herauszuarbeiten, die für eine typisch nationale Gestaltung von Wert sind. So kann es vorkommen, daß einige Seiten bei dem einen Komponisten mehr beleuchtet sind als bei dem anderen oder gar fehlen.

Als Endergebnis soll diese Arbeit einen Beitrag darstellen, rassische, nationale und internationale Gestaltungsformen im Kunstschaffen der Völker entdecken zu helfen.

Das Thema und die ersten Anregungen zu dieser Arbeit hat mir mein verehrter Lehrer, Herr Prof. Dr. Arnold Schmitz, gegeben, der aber schon bei Ausbruch des Polenkrieges ins Feld rückte und so diese Arbeit nicht zu Ende führen konnte. Ihre Weiterführung übernahm in dankenswerter Weise Herr Universitätsdozent Dr. habil. Fritz Feldmann. Trotz Arbeitsüberlastung in diesen Kriegsmonaten hat Herr Dr. Feldmann noch Zeit gefunden, mir wertvolle Anregungen zu geben. Ich möchte an dieser Stelle hierfür meinen Dank aussprechen. Ferner danke ich Herrn Prof. Dr. Neubert für seine Hinweise und Herrn Bibliotheksrat Dr. Jammers, Dresden, für seine Hilfsbereitschaft, mir die Handschrift zu Dittersdorfs Oper während des Krieges zugänglich zu machen.

II. Einleitung

a) *Die historische Entwicklung der Falstaff-Figur.*

Wenn wir im allgemeinen von dem Namen „Falstaff" sprechen, so verbinden wir damit heute einen festen Begriff: einen Mann mit großem Leibesumfang und einer enormen Aufnahmefähigkeit von Wein. Ebenso verbinden wir Falstaff mit dem Namen Shakespeare, der in „Heinrich IV." I. und II. Teil und in den „Lustigen Weibern" einen Typus von größter Originalität geschaffen hat. In H. IV. steht er vor allem im I. Teil durchaus neben den Hauptpersonen der Handlung, die einen Ausschnitt aus der englischen Königshistorie zeigt. Er vermag darin als unbedeutender Ritter streckenweise Könige und Geschichtshelden zur Seite zu drängen und beherrscht mit seinem Gefolge von hergelaufenen Nichtstuern, unter denen sich auch Prinz Heinrich befindet, die Mitte der Bühne.

Wenn wir uns über den Typus der Figur Falstaffs klar werden wollen, müssen wir zuerst die Vorbilder und Quellen dazu in H. IV. aufsuchen. Es ist möglich, daß Shakespeare ein persönliches Vorbild gekannt hat, das ihn diese Figur fester umreißen ließ. (Anm. 1.) Ein historisches

---

1) John Dawtrey in seinem Buch „The Falstaff Saga, being the life and opinions of Captain Nicholas Dawtrey ..." London 1927, will das Urbild für Shakespeares Falstaff in einem seiner Vorfahren, Captain Nicholas Dawtrey, sehen. Dieser, ein Offizier von gewaltigem Körperumfang, führte in Nordirland ein bequemes Soldatenleben, bettelte am Hofe der Königin Elisabeth um Pension und mußte noch als bejahrter Mann in den grausamen Kriegen gegen die irischen Freiheitskämpfer recht anstrengende Feldzüge mitmachen. Wenn auch einige gemeinsame Züge vorhanden sind, kann doch dieser Mann kaum entscheidend auf die Shakespearische Gestaltung gewirkt haben.

Vorbild hat es jedoch gegeben. Schon im Jahre 1841 weist Halliwell (Anm 2) nach, daß Falstaff ursprünglich Oldcastle hieß. Ganz deutlich ist das Wortspiel, eine Anrede des Prinzen an Falstaff, „My old lad of the castle", ferner seien u. a. durch den Namenswechsel hervorgerufene fehlerhafte Versrhythmik, das Eingehen Shakespeares selbst im Epilog zu H. IV., 2 auf diese Frage Beweise für die Richtigkeit. Sir John Oldcastle war eine historische Persönlichkeit, die in der englischen Geschichte eine doppelte Rolle spielte: als Vorkämpfer und Märtyrer der Reformation und als Reaktionär gegen die Regierung Heinrichs V. Als Anhänger der Lehren Wiclifs, die er vor 1410 annimmt, sucht er diese zu verbreiten und wird deshalb als Ketzer angeklagt. Zunächst schützt ihn die Freundschaft Heinrichs V... Dieser läßt ihn aber, als aus einer kirchlichen Reform eine revolutionäre Bewegung geworden war, auf dem St. Gilesfelde hängend verbrennen. Als Shakespeare seinen dicken Ritter in der Zeit des wachsenden Puritanismus unter diesem Namen auf die Bühne brachte, war es klar, daß er damit Anstoß erregte. Shakespeare, der Schöpfer des Malvolio, wollte damit seinen puritanischen Zensurbehörden einen Streich spielen. Die Widerstände waren aber so groß, daß sich Shakespeare gezwungen sah, den Ritter umzutaufen und im oben erwähnten Epilog zum zweiten Teil H. IV. die Rechtfertigung „Oldcastle starb als Märtyrer; aber dieser (Falstaff) ist nicht der Mann" folgen zu lassen. Die Umbenennung in Falstaff erfolgte in Anlehnung an die Figur des feigen Generals in H. VI. Sir John Fastolfe, dem der Hosenbandorden öffentlich abgerissen wird (H. IV, 1). Aber diese Version ist nur in der Chronik Holinsheds nachweisbar, doch nicht in verläßlichen alten Quellen. Nach Brandl war Fastolfe ein tapferer Feldherr, der wegen eines Rückzuges 1429 mit Unrecht verdächtigt worden war (Anm. 3).

Haben wir bisher die Entwicklung der äußeren Namensgebung des Ritters verfolgt, müssen wir nun den Typus klarlegen, wie er sich uns in H. IV. darstellt. Falstaff ist keine Person, die in individuellen Charaktereigenschaften

---

2) James Orchard Halliwell: „On the character of Sir John Falstaff". 1841.

3) Alois Brandl: Shakespeare. Leben — Umwelt — Kunst. Berlin 1937. S. 243.

auf der Bühne einmalig sein kann und damit eine unter vielen ist, sondern eine typische Figur, die eine oder mehrere konstante Eigenschaften durch die Weltliteratur der Zeiten verfolgen läßt. Eine Linie, die vom Alazon der alt-attischen Komödie bis zum Scupan im „Zigeunerbaron" geht. Neben dieser in der Weltliteratur konstanten Figur der „lustigen Person", die der Inbegriff aller jener Typen ist, an denen die Spott- und Schaulust des Publikums ihre Genugtuung findet, besitzen wir hier die Weiterentwicklung einer bestimmten Figur des altrömischen Lustspiels. Auch der bramarbasierende Soldat, wie ihn Plautus im „Miles gloriosus" darstellt, ist keine Erfindung dieses Dichters, sondern hat wiederum seine Vorbilder in der alt-attischen Komödie. Im griechischen Altertum hat sich ein bestimmter Typus herausgebildet, der unter dem Namen „Alazon" bekannt ist. Er ist entweder ein harmloser, eitler Prahler oder ein gewöhnlicher Schwindler und Beutelabschneider. Einen, den Kleonymos, nennt Ribbeck (Anm. 4) den athenischen Falstaff, „eine Hünengestalt von gewaltigem Umfang, ungeschlacht, von unüberwindlichem Appetit und ebenso unüberwindlicher Feigheit bei großen Worten ein unfehlbarer, berufsmäßiger Schildewegwerfer". In der römischen Komödie war der Typus des Miles gloriosus bei Plautus und auch bei Terenz (Thrasa) in Anlehnung an die altrömischen Atellanen und die griechische Komödie gezeichnet. Seine Profilierung bekam er im „Miles gloriosus" in der Figur des Pyrgopolinices (Burgenstürmer) und seines Parasiten Artotrogus (Brotbenager). Eine unmittelbare Fortsetzung zum römischen Mimus bildet die italienische Commedia dell'arte, dessen Capitano Spavento als dem alten Miles gloriosus abgeleitet erscheint. Dieser hatte besondere Kleidung und war ein prahlerischer Wortheld mit maßloser Überhebung, dessen Los auf der Bühne eine ausgiebige Tracht Prügel war, die ihm der Arlechino erteilte.

Wie standen nun die Dinge in England? Hermann Graf (Anm. 5) weist nach, daß schon im Bêowulf der erste Vorgänger des prahlerischen Kriegers in der Person des „Hundert" besteht, der „ein eigentümliches Gemisch von

---

4) Otto Ribbeck: „Alazon". Leipzig 1882. S. 28.

5) Hermann Graf: „Der Miles gloriosus im Englichen Drama bis zur Zeit des Bürgerkrieges". Diss. Phil. Rostock 1891.

jämmerlicher Feigheit, lächerlicher Großmannssucht und moralischer Verworfenheit" darstellt. Im Mittelalter findet sich dieser Typus bald in den Mysterienspielen, Moralitäten und Interludes wieder. Dort hatte er als der das heilige Grab bewachende Soldat, als großsprecherischer Herodes, als in der Person des Lasters auftretende Schelm Vice usw. Gelegenheit, sich zu entfalten. In der Zeit des Humanismus um die Mitte des 15. Jahrhunderts beginnen sich die Einflüsse der römischen Literatur vor allem des Seneca, Plautus und Terenz zu verstärken. Um das Jahr 1552 tauchte in einem englischen Schulstück von Magister Nicholas Udall der säbelrasselnde Hauptmann zu Calais, Ralph Royster Doyster, auf, der als täppischer Liebhaber abgetrumpft wird. Er wiederholte sich 30 Jahre später (1585) in dem Hoflustspiel „Endymion" von Lilly in der Gestalt des Sir Topas. Dort ist er ein fürchterlicher Wortheld, Schöpfer und Erfinder des Krieges, Lehrmeister aller Kämpfer, während sich seine wirkliche Tätigkeit auf Vogelstellen, Angeln und Schlachten von Hammeln erstreckt. Obwohl er die Liebe verabscheut, ist er aber bereit, bei einer bejahrten Jungfer von seinen Grundsätzen abzugehen. Sein großer Leibesumfang und der ihn begleitende winzige Knappe erinnern schon stark an Shakespeares Falstaff und seinen Pagen.

Es folge nun in Anlehnung an Wilhelm Baeske (Anm. 6) eine Zusammenstellung der hervorstechensten Merkmale des Falstaff bei Shakespeare, in Beziehung gesetzt zu seinen Quellen:

Freundschaft mit Prinz Heinz: historisch.

Schlemmerleben: katholisches Bild des Oldcastle.

Alter: Oldcastle starb mit 39 Jahren. Die Bejahrtheit — Falstaff ist zirka 60 Jahre alt (II, 4) — hat seinen Ursprung in der oberflächlichen Auffassung der Vorsilbe „old" in den Lollardenliedern.

Dickwanst: Daß Oldcastle besonders beleibt war, ist nach Quellen und Abbildungen anzunehmen; ist aber ständiges Attribut des Miles gloriosus, das auf dem uralten, Komik erregenden Kontrast zwischen der inneren Schwäche und der äußeren annormalen Körper-

6) Wilhelm Baeske: „Oldcastle — Falstaff in der englischen Literatur bis zu Shakespeare. Berlin 1905.

beschaffenheit beruhte. Hauptsächliche Vorgänger waren der Miles gloriosus des Plautus und Sir Topas des Lilly.

Geist und Witz: Bei Zeitgenossen erscheint Oldcastle klug und beredt, aber nicht gebildet. In katholischer Zeit als Schwätzer, im Ruhmesbild schlagfertig und gelehrt (Einfluß der Renaissance); humoristischer Ansatz in den „The Famous Victories of Henry the Fifth" (Anm. 7). Künstlerische Ausbildung zu einer philosophisch-komischen Lebensanschauung ist Shakespeares Tat.

Moralische Anwandlungen, Bibelzitate, fromme, salbungsvolle Reden und Gleichnisse: Historische Züge der Oldcastlefigur. Diese Reden stehen im Widerspruch zu seiner äußeren Haltung und wirken dadurch humoristisch.

Überhebung und Stolz: Aus der Mönchstradition und von Zeitgenossen Oldcastles; sind aber vor allem Züge des Miles gloriosus.

Große Feigheit: Mönchische Tradition und Miles gloriosus.

Aufschneiden und Lügen: Oldcastle im katholischen Zerrbild und Miles gloriosus. Falstaff lügt nicht um eines Vorteiles willen, sondern um renommieren zu können.

Herausreden: Miles gloriosus.

Dröhnende Sprache: Miles gloriosus.

Beutelabschneiderei: Oldcastle als Räuber in den Lollardenliedern und Parasittypus des Miles gloriosus. Aber der Raub geschieht nicht aus Geldgier, sondern um wieder schlemmen zu können.

Verleumdungen: Miles gloriosus. Ohne Böswilligkeit.

Eitelkeit und Selbstverliebtheit: Miles gloriosus.

Vermeintliche Anziehungskraft bei Frauen: Miles gloriosus.

---

7) *„The Famous Victories of Henry Fifth" von 1598. Es besteht die Annahme, daß dieses Stück vom Schauspieler Tarlton geschrieben wurde (nach Fleary, Chron. II 258–9). Oldcastle ist hier ein feiger, verlumpter Offizier; besitzt aber nicht die Eigenschaften des Miles gloriosus, der Prahlerei, Aufschneiderei, Dummheit. Börsenraub, Schlemmerleben, Frömmelei und scheinheiliger Humor machen ihn zur Parodiefigur auf die Puritaner.*

Unmäßige Vertilgung von Sekt: Schlemmerleben Oldcastles.

Sinnlichkeit, derb und naturwüchsig: Miles gloriosus.

Ehrlosigkeit: Miles gloriosus.

Diese hier kurz aufgeführten Eigenschaften zusammengefaßt ergeben einen ausgemachten Schurken. Doch wir haben bei Aufführungen und beim Lesen der Falstaffszenen durchaus nicht diesen Eindruck. Aber warum nicht? Bleibt nicht Raub gleich Raub und Lüge gleich Lüge? Kommt nicht Falstaff mehr als einmal mit Gericht und Polizei in Konflikt?

In den vorangehenden Abschnitten wurden Einflüsse aufgezeigt, die zu der Falstaff-Figur bei Shakespeare geführt haben und wir konnten feststellen: Eine historische Persönlichkeit in ihrer umstrittenen Geschichtsdarstellung (Oldcastle) wurde verschmolzen mit dem Grundtypus des Miles gloriosus, wo weniger der stoffliche Inhalt des Plautinischen Stückes maßgebend war als die mannigfaltigen Eigenschaften des bramarbasierenden Soldaten in der geschichtlichen Entwicklung vom Kleonymus bis zum Capitano Spavento. Dann fand sich der in der europäischen Kulturentwicklung nachweisbare konstante Typus, der bodenständig gewachsen ist, ohne von der Antike oder anderen Völkern importiert zu werden. Andererseits boten aber zumal die nördlichen Völker den geeigneten Boden, diesen Bramarbas in bestimmter Form zu übernehmen.

In England, das eine sehr früh einsetzende hohe Theaterkultur hatte, wurde der Bramarbas oder Miles gloriosus bald zu einem ständigen Komödientyp. Shakespeare fand also diesen Typus vorgebildet und hatte ihn schon vor seinem Falstaff verwendet (als Sir Armado in „Verlorene Liebesmüh") und führte ihn auch nach den „Lustigen Weibern" wieder ein (als Tersites in „Troilus und Kressida"). Falstaff selbst fand in England bei den weltlichen Kreisen ungeteilten Beifall und im ganzen 17. Jahrhundert war bei den Londonern kein Shakespearischer Charakter so beliebt wie dieser. Das wahrhaft Gelungenste an Shakespeares Falstaff ist der geniale und einzigartige Witz und Humor, der nicht zu überbieten ist. Vieles Lachmaterial schöpfte der Dichter aus allerlei Rüpelrollen. so vor allem der Narren und Clowns. Falstaff selbst sagt in H. IV, 2 (I, 2): „Ich bin nicht nur selbst witzig, sondern auch

Ursache, daß andere Witz haben." Die Ursache sein, daß andere Witz haben, ist die Aufgabe der Clowns. Sein so natürlicher Witz und Humor ist der Ausfluß einer geselligen Fröhlichkeit. Immer zu scherzen aufgelegt, niemals an den Ernst des Tages und an den leeren Beutel denkend besitzt er die Laune des fröhlichen Zechers, der sogar auf den tollen Einfall gerät, in Stegreifdarstellung den König zu spielen: „Dieser Armstuhl soll mein Thron sein, dieser Dolch mein Zepter, und dieses Kissen meine Krone." H. IV, 1 (II, 4). Er liebt den Sekt, und die Kneipe ist seine Heimat, aber niemals ist Falstaff betrunken. Das würde ihn der Herrschaft über Geist und Sinne berauben und heißen, nicht der geistige Mittelpunkt sein, auf den er so stolz ist. In allem hat man bei ihm den Eindruck einer lebensvollen, sympathischen Figur. Der Dichter hat es verstanden, in die Maske des Miles und Capitano, die durchaus typisch und nicht entwicklungsfähig war, neues Leben einzugießen und diese Klippe zu umfahren. Hermann Graf (Anm. 8) glaubt den Grund dafür in einer Spaltung des Miles gloriosus feststellen zu können. Er sagt: „Die Fortbildung in gerader Linie konnte immer nur eine Fratze, nie eine lebensvolle Gestalt ergeben. Alles, was an ihm fähig war, ihn zu der Gestalt eines jovialen Naturburschen zu steigern, ließ er Falstaff; alles Verzerrte und Abstoßende gab er Pistol. Falstaff wurde durchaus individualisiert, alle Charakterzüge des Miles wurden seinem Charakter genau angepaßt, hier verfeinert, dort in ihrer bizarren Eigenheit stehen gelassen, andere fielen ganz weg. Immer ist er Falstaff, nie verleugnet er seine Natur. Pistol ist durchaus typisch ohne jeden Versuch der Individualisierung, ganz der Capitano Spavento. Alles ist in ihm vergröbert, das Zerrbild des Miles noch verzerrt. Mit meisterhaftem Griff stellt Shakespeare nun diese beiden Charaktere sich unmittelbar gegenüber. Die geschlossene Einheitlichkeit des Charakters, die ungebundene Naivität seiner Gesinnungen und Handlungen bedingen Falstaffs komische Wirkung. Shakespeare hat so meisterhaft verstanden, diesem aufgeschwemmten Menschenkoloß mit dem festen Schmunzeln um die Lippen jede Willensfähigkeit zu entziehen, ihn über alle Grenzen von Gut und Böse hinauszustellen, daß ihm niemand eine Verantwortung für seine Taten aufbürden wird. Er be-

---

8) Hermann Graf: a. a. O. S. 41 f.

trachtet die Welt nur aus dem einen Augenpunkt des leichtlebigen Egoismus und legt sie sich danach zurecht. Seine Sinnlichkeit ist derb, aber naturwüchsig. Alles Leere und Gemachte ist ihm verhaßt. Er verachtet den niedrigen Schwadroneur Pistol und seichten Friedensrichter Schaal ... Seine Laune ist unverwüstlich, sein Witz immer schlagkräftig. Man kann ihm nie gram werden, weil er sofort alles in Spaß aufzulösen weiß. Diese souveräne Willkür seines Witzes schaltet über das Niedrigste und Erhabenste, über die gemeinsten Triebe und das edelste Streben. Diese Verkehrung und Aufhebung aller Grundsätze, die das menschliche Leben bedingen, ist bei Falstaff nicht affektiert, nicht berechnet, sie ist seine innerste Natur. Diese Ausnahmestellung Falstaffs ist es allein, die unser ästhetisches Wohlgefallen an ihm bedingt. ... Wir fühlen, daß er nicht Fleisch von unserm Fleisch ist; ein Mensch wie Falstaff hat nie gelebt und wird nie leben, er ist ein zweiter Caliban, ein toller Faschingsspuk des Dichters. Deswegen stehen wir ihm ganz frei gegenüber, ohne jedes moralisches Bedenken." Ein großer Teil der komischen Wirkung, die von ihm ausgeht, liegt darin, daß er sich anders gibt als er wirklich ist. Das Sein ist dem Scheine entgegengesetzt. Er, der 60 jährige Dickwanst, schreit beim Überfall (H. IV, 1 (II, 2)) seinen Leuten zu: „Schlagt zu! ... Sie hassen uns junges Volk", oder sein Glauben an seine Anziehungskraft bei Frauen, oder wenn er von seiner hohen Position bei Hofe spricht: „Die Gesetze Englands stehen mit zu Gebote" (H. IV, 2 (V, 4)) und man sieht sich dabei ihn und seine Umgebung an. Wirklichkeit und Unwirklichkeit spielen keine Rolle. Mögen die Lügen noch so faustdick sein, bei ihrem Widerlegen ist er schon wieder zur nächsten Lüge gesprungen. Keiner hält ihn für ernst. Humor und Witz sind die stehenden Merkmale seines Wesens.

b) *„Die Lustigen Weiber von Windsor" und ihre stofflichen Grundlagen.*

Den Zusammenhang der „Merry Wifes of Windsor" mit H. IV. stellt die Figur des Falstaff dar, der äußerlich dieselben Züge besitzt, dessen Humor und Originalität aber nur ein Abklatsch ist. Das ganze Stück ist auf Anweisung der Königin Elisabeth in 14 Tagen geschrieben, wie John

Dennis in der Vorrede zu seiner Bearbeitung des Stückes, die unter dem Titel „The Comical Gallant" 1702 erschien, angibt. (Anm. 1.) Der erste Biograph Shakespeares, Rowe, fügt 1709 hinzu: Elisabeth habe solches Gefallen an dem lustigen Ritter von H. IV. gefunden, daß sie ihn einmal verliebt sehen wollte. (Anm. 2.) Wir haben es also hier mit einer bestellten Gelegenheitsarbeit zu tun. Als Quellen für die Handlung dienten Shakespeare in der Hauptsache italienische Novellen, jedoch ist die Form, in der sie benutzt wurden, unbestimmt. Wilhelm Baeske (Anm. 3) führt neben Plautus „Miles gloriosus", Udalls „Ralph Royster Doyster" 1552 und Lillys „Endymion" 1585, die für die Charakterzeichnung und einzelne Motive wirksam sind, 3 Quellen an:

1. „The two Lowers of Pisa" in Tarltons „New out of the purgatorie" 1590 nach einer Novelle in Straparolas „Notti piacevoli" 1551 (Hazlitt, Sh. — Libr. 1, 3. S. 60—72).
2. „The Fortunate, The Deceived, and the Unfortunate Lovers" 1632 (Nach Malone, aber schon zu Shakespeares Zeit bekannt) aus Giovanni Fiorentinos „Pecarone" 1558 (Hazlitt, Sh. — Libr. 1, 3. S. 17—32).
3. „The Fishwife's Tale of Brentford" in Westward for Smelts" 1620 (gleichfalls schon vorher bekannt) (Hazlitt, Sh. — Libr. 1, 3. S. 73—80).

Daneben nennt William Vollhardt (Anm. 4) als Quelle eine italienische Novelle, die, auch wenn kein unmittelbarer Zusammenhang zwischen dieser und dem Shakespearischen Stück bestände, ein Zurückgehen beider auf eine gemeinsame Quelle nicht undenkbar erscheinen läßt. Es ist die „Atalanta", die im Jahre 1610 in Udine erschien und von einem ungenannten Mitglied der Sventati verfaßt wurde. Die meisten italienischen Novellen, die man als Quelle zu den „Lustigen Weibern" annimmt, (Anm. 4) stimmen nur teil-

---

1) Halliwells Introd. Sh. — Libr. 2, 2. S. 110.

2) Ebd. S. 111.

3) Wilhelm Baeske: „Oldcastle — Falstaff in der engl. Lit. bis zu Shakespeare. Berlin 1905.

4) William Vollhardt: „Ein italienischer Falstaff". In: Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte. 7. Band. Berlin 1907.

weise mit dem Gang der Handlung überein, nicht einmal mit der Haupthandlung. So ereilt den Wüstling bei Shakespeare die verdiente Strafe, während sich in den Novellen die Liebhaber auf Kosten der Ehemänner belustigen. Ferner bringen die italienischen Novellen Straparolas und Fiorentinos von den drei Abenteuern Falstaffs nur das Verbergen des Liebhabers unter einem Haufen schmutziger Wäsche. Hier, in der „Atalanta" spielt in humorvoller Weise das Schmücken eines aufdringlichen Liebhabers mit Hörnern und seine Verspottung wegen dieser komischen Verzierung eine Hauptrolle. In der italienischen Novelle erscheint der Liebhaber als Student, in der italienischen Posse aber als bornierter, geiziger Alter (Pantalone). Indem Shakespeare den Charakter des Falstaff den italienischen Novellenmotiven so stark unterordnet, sinkt der witzige Miles des H. IV. zu einem dummen, eitlen, ewig verliebten und ewig gefoppten alten Narren herab, der sich vom Pantalone fast nur durch den leeren Geldbeutel und den kriegerischen Anstrich unterscheidet. Falstaff wird schließlich zu einer lächerlichen Figur, über die man lacht, nicht mit der man lacht.

III. Der Falstaff-Stoff Shakespeares bis zu Verdi

Shakespeare zählt zu den Dichtern, die den Opernlibrettis den meisten Stoff geliefert haben. Es ist hier nicht Raum zu erörtern, warum die Komponisten gerade zu ihm so gern griffen. Sicher war es die Fülle des Stofflichen, die sie anzog. Der spielerisch komödiantenhafte Zug, der durch alle Werke Shakespeares hindurchgeht, mußte auch den Musiker zur Komposition dramatischer Szenen und Situationen mit ihren Arien inspirieren.

Die zur Shakespeare-Zeit eben neu geschaffene Gattung der Oper war aus dem Renaissance-Gedanken entstanden, das antike Drama wieder zum Leben zu erwecken. Naturgemäß stützte man sich damals inhaltlich auf Stoffe der Antike, meist der Mythologie. Die florentinische Oper war ganz erfüllt von diesem Gedanken. Aber schon bei den Venezianern setzt der Widerstand des Publikums gegen die Alleinherrschaft der Antike ein, um eine Ausweitung des Stoffes zu erreichen. Die hochgebildeten Librettisten dieser Zeit haben dann auch die englische, französische und spanische Literatur durchsucht und ausgebeutet. Alessandro Scarlatti komponierte schon einen „Amleto", dessen Text von Apostolo Zeno stammte. Wir sehen, daß Shakespeare recht frühzeitig in die Opernliteratur gelangte.

Mit der Verwendung von literarischen Stoffen der epischen und dramatischen Dichtung ist die Frage nach dem Verhältnis zueinander aufgerollt. Daß die Lyrik für eine Umwertung ausschaltet, ist aus der Natur der Oper als einer dramatischen Gattung erklärlich. Aber auch die epische Dichtung und selbst das Schauspiel folgen anderen Gesetzen als das Musikdrama und die Oper. Eine Übertragung der einen oder anderen Gattung ist unmöglich. Es muß also eine Umarbeitung erfolgen, die den Stoff den eigenen Gesetzen anpaßt. Dagegen ist vom ästhetischen

Standpunkte nichts einzuwenden, wenn es sich um ein Kunstwerk zweiten Ranges handelt, dessen Stoff Verwendung findet. Anders ist es bei einem hochwertigen Stück, beispielsweise von Shakespeare. Hans Pfitzner (Anm. 1) wendet sich schärfstens gegen jedes „Herrichten von Meisterwerken der Literatur, zumal der dramatischen, zu Opern". Er meint, wenn ein Bearbeiter aus einem Shakespearischen Drama eine Oper „macht", so sehe er in jenen Werken eben nur das, was der Schneider in der alten Hose sieht: Stoff. Je niedriger das Kunstwerk, desto möglicher sei eine Trennung von Form und Inhalt. Eine Anregung müsse der Dichter haben; aber auch Abstand zwischen dem Punkt, den diese Anregung darstellt und des Dichters Werk, müsse da sein. Die Hauptzüge eines großen Gedichtes aus verschollener Zeit, die uns nicht mehr lebendig ist, können zu einem neuen Gedicht einer anderen Zeit werden, jenes gewissermaßen neu geboren werden; oder auch in der Form: Sehr wohl kann eine Erzählung einen dramatischen Kern enthalten und einen Einfall erzeugen, der ihren Vorgängern dramatische Gestaltung gibt. Aber ein Meisterwerk eines großen Dramatikers zur Oper umarbeiten, hieße in jenen Dichtungen eben nur das Stoffliche sehen und nicht das Dichterische. Es sei dies der denkbar roheste Standpunkt gegenüber einer Dichtung. „Denn je höher und feiner die Dichtung, desto inniger ist sie mit ihrer Form verwachsen, desto weniger kann man bei ihr „Inhalt" und „Form" trennen, ja diese Trennung denken." Pfitzner hat recht, wenn er gegen die schlechten Bearbeitungen von Meisterwerken zu Opern in seiner polemischen Art Stellung nimmt. Die Operngeschichte hat ihm allen Grund dazu gegeben. Auch der Falstaff-Stoff hat recht unerfreuliche Blüten gezeitigt. Aber in dieser kategorischen Form, wie es Pfitzner tut, ist diese Frage nicht zu erledigen. Er beweist seine Stellungnahme an zwei Werken, die mit demselben Stoffinhalt in einzigartiger Weise nebeneinander ihre Berechtigung in der Opernliteratur erwiesen haben: Otto Nicolais „Lustigen Weiber von Windsor" und Verdis „Falstaff". Die nächsten Abschnitte sollen dartun, daß es nicht ganz richtig gesehen ist, wenn Pfitzner von Nicolai behauptet, er habe „mit plumper Hand nach Shakespeare ge-

---

1) Hans Pfitzner: „Zur Grundfrage der Operndichtung". Gesammelte Aufsätze. München und Leipzig 1915.

griffen, um die Bühne mit einer humorlosen Kapellmeisteroper zu bereichern". Während bei der Nicolaischen Arbeit „nur der Blödsinn" vorherrscht, zählt Pfitzner Verdis „Othello" und „Falstaff" zu den Werken, in denen „auch die Unverschämtheit herrscht", weil in ihnen „ohne Zweifel gewollte Shakespeare-Verbesserungen vorliegen".

Pfitzners Stellungnahme geht von der Voraussetzung aus, daß jedes Werk eines anerkannten Großmeisters von vornherein sacrosankt ist, denn Stoffverwendung könne nur dem zugesprochen werden, der „so hoch über Shakespeare stehe, wie dieser über dem Novellisten des „Capitano Moro", was nicht gut möglich ist. Es ist aber auch eine Tatsache, daß nicht jede Arbeit eines Großmeisters gleich gut ausfällt. Schwache Leistungen stehen oft neben den größten. So ist es auch bei Shakespeare. Wie ich eingangs hingewiesen habe, zählt das Lustspiel „Die Lustigen Weiber von Windsor" nicht zu seinen stärksten Leistungen. Der humorsprühende Falstaff aus „Heinrich IV." wird zum tollpatschigen Taugenichts, der in die unmöglichsten Situationen hineingezerrt werden kann. Ferner ist die Handlung durch zahlreiche Nebenpersonen und Nebenhandlungen stark ausgeweitet, was der Gesamtkomposition nicht von Vorteil ist. Es ist zweifellos die Frage aufzuwerfen, ob nicht eine geschickte Umwertung in diesem Falle zur Oper gar von Vorteil sein kann, wie es Verdi und Boito getan haben. Es wird nämlich ganz vom Einzelfall abhängen, wann und inwieweit ein Stoff der Weltliteratur zur Grundlage eines musikdramatischen Werkes dienen kann. Man wird solche Umarbeitungen in den meisten Fällen ablehnen müssen und der Ansicht Pfitzners im wesentlichen zustimmen. „Margarete" und „Mignon", die sich im deutschen Opernspielplan festgesetzt haben, können diese Ansicht nur bestärken.

Betrachten wir nun die Entwicklung, die der Falstaff-Stoff in der Opernliteratur durchgemacht hat. Mit Shakespeare wurde Deutschland zuerst bekannt, als englische Komödianten mit ihren Stücken in den deutschen Gauen umherzogen. Er gehörte zu den meistgespieltesten Autoren. Die Figur des Falstaff wurde wohl mehr durch die Episoden aus „Heinrich IV." als durch die „Lustigen Weiber" bekannt. Auch in späterer Zeit dauerte es lange, ehe sich der dicke Ritter beliebt machen konnte. Noch Wieland, der die „Lustigen Weiber" gar nicht übersetzte, schrieb in seiner Shakespeare-Übersetzung von 1763—64 über die Falstaff-

Szenen in „Heinrich IV.“: „Man muß ein Engländer sein, diese Szenen von Engländern spielen sehen und eine gute Portion Punsch dazu im Kopfe haben, um den Geschmack daran zu finden, den Shakespeares Landsleute größtenteils noch heutigen Tages an diesen Gemälden des untersten Grades von pöbelhafter Ausgelassenheit des Humors und der Sitten finden sollen.“ Die „Lustigen Weiber“ wurden später als die anderen Stücke bekannt. 1772 erscheint es in Wien als Lokalstück unter dem Titel „Die lustigen Abenteuer an der Wien“, Lustspiel in 5 Aufzügen J. B. Pelzel (Anm. 2). „Die Lustigen Weiber in Wien“, ein Sittengemälde in 4 Aufzügen, 1794 mit unbekanntem Autor, das Rudolf Genée (Anm. 3) mitteilt, ist ein neues Werk und keine Wiederholung oder Bearbeitung des vorhergehenden. 1775 erschien die erste Übersetzung der Komödie von Eschenburg im 4. Bande. Im Jahre 1785 erschien „Gideon von Tromberg“, Posse in 3 Akten nach Shakespeare, von W. H. Brömmel. Sie ist eine neue und sehr freie Bearbeitung der „Lustigen Weiber“, die 1788 im Berliner Nationaltheater zwei Aufführungen erlebte. Hier kommt schon die erste Verbindung mit der Musik, indem Gideon — Falstaff drei Lieder singt, um sich seiner Gläubiger entledigen zu können.

In Paris erschienen die „Lustigen Weiber“, soweit bekannt, zuerst auf der Opernbühne. Am 7. Dezember 1761 wurden in der Comédie Italienne „Le vieux coquet ou Les deux amies“ mit der Musik des Violinisten Papavoine aufgeführt. Nach einmaliger Aufführung verschwand das Stück wegen des schlechten Librettos und ist nicht mehr zu erreichen. Auch bei der ersten deutschen Oper, die den Stoff behandelt, ist von der Musik nur durch Zufall die Singpartie des Falstaff mit unterlegtem Text erhalten. Am 4. November 1794 erschien im Nationaltheater das Singspiel in drei Aufzügen „Die Lustigen Weiber“ von Georg Christian Römer mit der Musik von Peter Ritter. Ein Erfolg war jedoch dem Werk wohl nicht beschieden, wie ein Zeitgenosse Pichler in seiner Chronik berichtet: „Gänzliches Mißfallen erregte

---

2) Ich folge in der Zusammenstellung im Wesentlichen dem Aufsatz von Georg Richard Kruse: „Falstaff und die Lustigen Weiber in vier Jahrhunderten“. In: „Die Musik“ 6. Jahr 1906/1907. Heft 20—23.

3) Rudolf Genée: „Geschichte der Shakespearischen Dramen in Deutschland. Leipzig 1870.

die Oper „Die Lustigen Weiber" von Peter Ritter ..." Interessant ist aber das Stück deshalb, weil der gleiche Text zwei Jahre später von Dittersdorf vertont wurde unter dem Titel: „Die Lustigen Weiber von Windsor und der dicke Hanns". Ein komisches Singspiel in zween Aufzügen, für das Herzoglich Braunschweigisch-Oelsische Hoftheater. Musik von Herrn Karl von Dittersdorf 1796 (Anm. 4). Dieses Werk ist neben Nicolai die einzige vollständige deutsche Oper, die diesen Stoff zum Vorwurf hat. Kruse hat den Versuch gemacht, die erhaltene Singstimme des Ritterschen Werkes mit dem Singspiel Dittersdorfs zu vergleichen. Obwohl das zu vergleichende Material bei Ritter sehr mangelhaft ist, kommt er schließlich zu dem Ergebnis (Anm. 5), daß „der jüngere Meister, Peter Ritter, mehr Frische der Erfindung und eine mehr ins Detail der Dichtung eindringende musikalische Ausarbeitung zeigt, während Dittersdorf in den ausgeführteren Sätzen hauptsächlich die Stimmung festzuhalten sucht und meist nur in den Rezitativen Tonmalereien und charakteristische Farben anwendet. Gemeinsam ist beiden die der Zeit entsprechende Bevorzugung einfacher Ton- und Taktarten. Ritter bietet aber in der Falstaff-Partie wenigstens mehr rhythmische und modulatorische Abwechslung als Dittersdorf".

Die nächste Oper, die unseren Stoff behandelt, folgte schon drei Jahre später. Der Theaterzettel hatte folgenden Kopf: „Im Theater nächst dem Kärntnerthor: Von den k. k. Hofoperisten heute Donnerstag, den 3. Jänner 1799 zum erstenmal „Falstaff" osia: Le tre Burle. Falstaff oder Der dreymal Gefoppte. Ein komisches Singspiel in zwey Aufzügen nach dem Englischen. (Im Nachsatz): Die Musik ist von Herrn Anton Salieri, ersten k. k. Hofkapellmeister. Die Poesie ist von Herrn Karl Prosper Defrancèschi, der Rechtsgelehrtheit Candidaten." Diese Oper wurde im Kärntnerthortheater am 3. Januar und am 9. Februar 1799, im Burgtheater vom 6. Januar bis 9. Mai 1802 24 mal, zusammen also 26 mal aufgeführt. Auch in Dresden wurde die Oper beifällig aufgenommen. Das Textbuch bringt neben

---

4) Die Bemerkung Kruses (a. a. O. S. 71), daß kein Textbuch vorhanden sei und der gesprochene Dialog immer noch fehle, ist unrichtig. Partitur und Textbuch befinden sich in der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden.

5) Kruse: a. a. O. S. 89.

dem italienischen Text gegenüberstehend die deutsche Übersetzung in ungereimten Versen. In Berlin wurde die Oper dreimal in der Zeit vom 16. bis 29. Dezember 1799 in deutscher Übersetzung gegeben. Das Textbuch, das die Gesangsnummern in gereimten Versen ohne Rezitative bringt, hat folgenden Titel: Falstaff. Komisches Singspiel in zwei Aufzügen. Nach dem Italienischen von C. Herklots. Die Musik von Salieri (1799). (Anm. 6.)

Einen Beitrag zur Geschichte des Falstaff-Stoffes in der Oper hat England selbst geliefert, der in der Form aber italienische Züge zeigt: „Falstaff, a comic opera in two acts by S. M. Maggioni. The Music by M. W. Balfe. As represented at Her Majesty's Theatre, Haymarket, (19.) July 1838." Der Text von Maggioni ist in italienischer Sprache abgefaßt. In einem Vorwort sagt er, daß ihm die Form der italienischen Oper nicht gestatte, dem Original durchaus zu folgen, daß er aber versucht habe, die hauptsächlichsten Szenen beizubehalten. Als Entschuldigung, daß er sich die Freiheit genommen habe ein Shakespeare-Stück der italienischen Bühne anzupassen, — so fügt er hinzu — möge die erfolgreiche Aufnahme von Opern gelten, die auf Dramen des unsterblichen Shakespeare aufgebaut sind. ... Das Textbuch hat Kruse aus Privatbesitz einsehen können. Die Partitur oder ein Klavierauszug war nicht zu erreichen.

Nur einige Jahre später (1845) begann Otto Nicolai mit der Komposition seiner einzigen deutschen Oper „Die Lustigen Weiber von Windsor", die aber erst am 9. März 1849 im Kgl. Opernhause zu Berlin in Szene ging. Die Aufführung erlebte einen großen Erfolg, der sich von Jahr zu Jahr steigerte. Seither gehört diese Oper zum eisernen Bestande jedes deutschen Opernhauses.

Nicht den gleichen Erfolg hatte das zweite Meisterwerk dieses Stoffinhaltes der am 9. Februar 1893 in der Mailänder Scala unter der Impresa von Piontelli & Co. uraufgeführte „Falstaff" von Giuseppe Verdi, Commedia lirica in tre atti di Arrigo Boito. Obwohl die Italiener auch jetzt

---

6) Daß Herklots den italienischen Text übersetzt hat, scheint vielfach zur Annahme geführt zu haben, auch der Textdichter gewesen zu sein. Noch L. Riedinger: „Dittersdorf als Opernkomponist" a. a. O. S. 238 behauptet dies.

ihrem Altmeister zujubelten, hat sich diese Oper nicht in demselben Maße wie seine früheren Opern durchsetzen können.

Mit diesem Werke von Verdi sind die Kompositionen, die „The Merry of Wives of Windsor" von Shakespeare zur Stoffgrundlage haben, erschöpft. Von allen angeführten Opern haben sich aber nur zwei davon auf den Spielplänen der Theater durchgesetzt. Die anderen sind mehr oder weniger unbekannt.

Haben sich die bisherigen Werke an Shakespeares „Merry Wives" angelehnt und nur hier und da Szenen oder einzelne Situationen aus „Henry IV." benutzt, gibt es noch ein Werk, das überhaupt aus dem Stoffkreis „Heinrichs IV." stammt. Im Mittelpunkt dieser Handlung steht nicht Falstaff, sondern König Heinrich V. Es ist Saverio Mercadantes Oper „La Gioventù di Enrico V." Melodramma in quattro parti di Felice Romani, l'autunno 1834. Schon Kruse macht darauf aufmerksam, daß das dem poetischen Wert nach „höchst geringfügige" Libretto Romanis um so mehr auffällt, als Shakespeares „Heinrich IV." gerade zu seinen Meisterwerken gehört.

Richtig ist auch der Hinweis Kruses, daß die meisten Opern des gleichen Titels seit 1815 auf das Lustspiel „La Jeunesse de Henry V." von Alexander Duval zurückgehen (Anm. 7) und keine Bearbeitung des Shakespeares-Stoffes sind.

Frankreich hat sich in zwei näher bekannten Opern mit der Figur des Falstaffs beschäftigt, die aber beide mehr oder weniger als Entgleisungen angesehen werden müssen. Stofflich sind keine oder nur ganz lockere Anlehnungen an

---

7) Paul Alfred Merbach zählt in seinem Aufsatz „Falstaff in Musik". (In: Blätter der Staatsoper und Städtischen Oper. Berlin XI. Jahrg., Heft 19) eine Reihe von Opern mit dem Titel „La Gioventu di Enrico V." auf, deren Text von Felice Romani stammen soll und der nach altem Stagione-Brauch von verschiedenen Musikern vertont sei: L. J. F. Herold (Neapel 1815), G. Mosca (Florenz 1817), Carlini (1820), Pacini (1821), Morlacchi (Dresden 1823), Manuel de Popolo Vicente-Garcia (1827). Es ist sehr zweifelhaft, ob diese Texte mit Ausnahme Mercadantes alle von Romani stammen. Die Oper von Morlacchi habe ich erreichen können. Diese stammt textlich nicht von Romani, und die Figur des Falstaff ist darin überhaupt nicht enthalten.

Shakespeares Werke vorhanden. In der Figur des Falstaffs selbst werden nur die äußeren Merkmale nachgeahmt, die vom Geiste des Dichters nicht einen Hauch verspüren lassen. Das erste Werk von Ambroise Thomas, die am 20. April 1850 in Paris uraufgeführte komische Oper „Le Songe d'une nuit d'été". Ins Deutsche übersetzt ist sie von Karl Gollmick unter dem Titel „Der Sommernachtstraum". Komische Oper in 3 Akten nach dem Französischen des Rosier und de Leuven. Die Hauptpersonen sind Shakespeare selbst, Falstaff als Oberaufseher des Königlichen Parks zu Richmond und die Königin Elisabeth. Der Inhalt ist albern und geschmacklos. Im Mittelpunkt steht ein unwahrscheinliches Abenteuer der Königin mit Falstaff.

Auch die andere französische Oper hat wenig Verständnis für die Shakespeare-Welt. Der Titel lautete: „Falstaff" Opéracomique en un acte de M. M. de Saint-Georges et de Leuven. Musique de Ad. Adam de l'institut. Representé pour la première fois sur le Théâtre — Lyrique, le 18 Janvier 1856." In der Handlung sind diesmal Teile und Situationen dem Shakespearischen Stoffkreis entlehnt. Falstaff ist der verführerische Dickwanst, den die Heiratslust gepackt hat. Eine tiefere Charakteristik der Figur kann man auch hier nicht finden. Kruse stellt auch bei dieser französischen Oper fest, daß alles oberflächlich geblieben sei und daß die romanischen Librettisten für den rein germanischen Humor der Dichtergestalt nicht das geringste Verständnis hätten.

Wir haben gesehen, daß neben Deutschland besonders Italien nicht geringes Interesse für Shakespeares Falstaff aufgebracht hat. Der Stoff ist daher geeignet, in einer Gegenüberstellung die Unterschiede deutschen und italienischen Kunstgestaltens herauszustellen. Es sei mir daher vorher gestattet, einmal näher auf das Eindringen der Shakespearischen Welt nach Italien einzugehen, da uns gleichzeitig damit Wesenszüge italienischen Denkens und Fühlens beleuchtet werden.

Das Bekanntwerden Italiens mit dem großen nordischen Dichter ist auf einem ungleich anderen Wege erfolgt als in Deutschland. Das erklärt sich allein schon daraus, daß die Italiener rassisch gesehen ein anderes Verständnis zu Shakespeare einnehmen müssen als wir Deutsche. Gerade das, was uns besonders in der Zeit des deutschen Sturm und Drang an Shakespeare so angelockt hat, das kraft-

voll Realistische und das formlos Erscheinende an seinen Werken, gerade das hat die Italiener abgestoßen. Auf der anderen Seite erkannten sie jedoch recht früh den besonderen Wert an. Mehr als einmal stellten sie ihn über die französischen Klassiker und verglichen ihn mit den Großen der Antike. Carlo Gozzi stellt im „Lettera critica e apologetica a un poèta teatrale" (1801) il Predecessore suo in ischiera con Menandro, Aristofane, Omero, Virgilio, Dante, Ariosto, Tasso." (Anm. 8.)

Die englische Literatur kam auf drei Wegen nach Italien:

1. durch England besuchende Italiener,
2. über Frankreich,
3. über Deutschland.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts waren es vor allem Musiker, die sich in England aufhielten, um die damalige musikalische Modeform, die Oper, dort zu pflegen. Es ist ganz natürlich, wie auch Arturo Graf (Anm. 9) deutet, daß dort die Italiener mit dem englischen Theater eines Shakespeare bekannt wurden und ihre Kenntnis in Italien selbst verbreiten halfen. Das 17. Jahrhundert, das starke Verfallserscheinungen auf dem Gebiete der Literatur zeigte, brachte Italien in starke Abhängigkeit von Frankreich. Die französische Klassik konnte so nachhaltend auch auf den Geschmack der Italiener einwirken, daß in der folgenden Zeit die immer stärker eindringende englische Dichtung mit französischen Kriterien betrachtet wurde. Man bemängelte die „struttura informe", „disprezzo delle regole", „quadri dell'orrore più violento e più barbaro", die man unter dem Namen „l'inglese ferità" zusammenfaßte. (Anm. 10.) Dieselben Argumente fehlten auch nicht bei der Beurteilung des Shakespearischen Werkes. Man nahm es ihm trotz aller Wertschätzung lange schwer übel, daß er sich so einfach über das Gesetz der drei Einheiten hinweggesetzt hat.

---

8) Angeführt bei Arturo Graf: „L'Anglomania e l'influsso inglese in Italia." Turino 1911, S. 324. Ich folge im wesentlichen in obigen Ausführungen dem VIII. Kap. (Il teatro inglese. Shakespeare) dieser Arbeit.

9) Arturo Graf: a. a. O. S. 313.

10) Ebd. S. 301, 302, 304.

Ebenso kam die englische Literatur zum größten Teil auf dem Wege über Frankreich nach Italien. Voltaire ist in Frankreich der Mann, der bewußt in Shakespeare den großen Dramatiker herausstellt und ihn in seiner Tragödie „Brutus", die er kurz nach seiner Englandreise 1726—29 schrieb, sogar nachahmte.

In Italien verhalf Voltaire, den man dort überaus hochschätzte, in zunehmendem Maße das Verhältnis für den großen Dramatiker vermehren. Wann die ersten italienischen Übersetzungen erschienen, ist nicht genau festzustellen. Noch Metastasio kannte das englische Theater nur von französischer Übersetzung her. Noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren die Übersetzungen oder Zurechtstutzungen für die italienischen Bühnen aus französischen Quellen erfolgt (z. B. des Letourneur). Zyklische oder Gesamt-Ausgaben waren nicht erfolgt, wie sie zu gleicher Zeit Wieland, Eschenburg und Schlegel-Tieck in Deutschland schufen.

Interessant ist die Auswahl der einzelnen Stücke, die in Italien zuerst bekannt und übersetzt wurden. Recht früh schon erfreuten sich der „Cäsar", „Romeo und Julia", „Hamlet" und „Macbeth" größter Beliebtheit, auch „Richard III.", „Kaufmann von Venedig" und „Othello" fanden bald Eingang. Erst nach der Jahrhundertwende zeigt man den etwas romantisch anmutenden Stoffen Shakespeares mehr Interesse. So erscheint 1819 eine Übersetzung von Michele Leoni (Anm. 11), die u. a. die beiden Stücke „Cymbelline" und „Sturm" bringt. Von den „Lustigen Weibern von Windsor" ist zu der gleichen Zeit kaum Kenntnis vorhanden. Ebenso scheinen die Königsdramen sich keiner allzu großen Beliebtheit erfreut zu haben. Man kann eines dabei beobachten, daß Italien für die Stoffgebiete das größte Jnteresse zeigte, die in einem Zusammenhang mit dem italienisch-antiken Kulturkreis stehen oder die dem Zeitgeschmack der Haupt- und Staatsaktionen huldigten.

Ich glaube, es ist kein Zufall, daß gerade in Wien der Italiener Salieri und sein Textdichter Defrancèschi einen Stoff wie die „Lustigen Weiber" bearbeitet haben. In dieser Zeit hatte in Wien die Eschenburgsche Shakespeare-Ausgabe,

11) *Arturo Graf: a. a. O. S. 327—328.*

die als erste vollständig war, große Verbreitung erfahren. Es ist sicher anzunehmen, daß Defrancèschi diese zu seinem Libretto als Vorlage gedient hat. Ja, ich möchte diesen Fall sogar erweitern und behaupten, daß die „romantischen" Dramen Shakespeares unterstützt durch die allgemeine Zeitströmung der Romantik überhaupt den Weg über Deutschland nach Italien genommen haben, während die typischen Renaissance-Stoffe über Frankreich gekommen sind. Den Beweis für diese Behauptung muß ich allerdings schuldig bleiben, da die vorhandene Literatur auf diesem Gebiete noch recht spärlich ist und eine Bearbeitung in diesem Rahmen zu weit führen würde.

IV. Textgestaltung

a) *Dittersdorf.*

Das Textbuch von Georg Christian Römer diente, wie schon erwähnt, der Musik von Peter Ritter und wurde von Dittersdorf nur mit wenigen Änderungen fast wörtlich übernommen. Seine wichtigste Veränderung ist die Zusammenziehung des dreiaktigen Römerschen Textes auf zwei Akte und die Neudichtung eines Vaudevilles am Schluß.

Das Libretto selbst zeigt mannigfaltige Veränderungen und Umbiegungen des bekannten Stoffes. Neben den Hauptpersonen des Falstaff, den Ehepaaren Wallauf-Ford (Anm. 12) und Ruthal-Page entsprechen Luise der Anna, die hier die Stieftochter von Frau Wallauf ist, und Warneck dem Fenton. Frau Klapper ist hier die Wirtin von Falstaff und deutet auf die Frau Hurtig aus „Heinrich IV.". Sie überbringt die beiden Briefe Falstaffs an die Frauen, gleichzeitig aber lassen die Frauen ihre Antwort durch sie übermitteln. Die drei auftretenden Gläubiger Falstaffs sind frei erfunden, können aber ihre Anregung durch die Gläubigerszene aus „Heinrich IV." 2 (II, 2) erfahren haben. Von Bedeutung ist noch, daß die Handlung nach Deutschland verlegt ist, und zwar in die Zeit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, denn Falstaff erzählt der Frau Klapper: „Im Dreißigjährigen Kriege erfocht ich manche Siege."

Es folge nun der Gang der Handlung:

I. Akt.

1. Bild (1.—4. Szene): Zimmer im Wirtshaus.

Falstaff ist wieder ohne Geld und schreibt zwei Briefe an die Frauen Wallauf und Ruthal, da donnern schon die drei Gläubiger an die Tür, um ihr Geld zurückzufordern.

---

12) Vergleiche hier und im Folgenden die Personen-Zusammenstellung auf S. 145.

Die nun folgende Gläubigerepisode ist nicht ungeschickt gemacht und in ihrer Situationskomik gut erfunden. Da ihnen Falstaff nicht aufmacht, brechen sie die Tür auf und stürzen dabei übereinander ins Zimmer. Diesen Augenblick nützt Falstaff aus, um über sie hinwegzusteigen und zu entfliehen. Um wenigstens nicht wieder ganz leer auszugehen, plündern sie den Koffer und den Mantelsack. Inzwischen hat sich aber Falstaff Hilfe bei Frau Klapper und einigen Knechten geholt und läßt sie als Diebe hinauswerfen. Er ist entrüstet, denn „es gibt keine Ehrlichkeit in der Welt. Mein Mut hat mich diesmal gerettet". In Wirklichkeit war es weniger der Mut als die Geistesgegenwart, mit der er die gegebene Situation erfaßt hat, die ihm aus der Klemme half. Diese Gewandtheit des Geistes ist einem Falstaff aus „Heinrich IV." nicht unähnlich. Bei dieser Gelegenheit erkundigt er sich gleich bei Frau Klapper über die Frauen Wallauf Ruthal, mit denen er Liebeshandel anfangen will, und bittet sie, die beiden Briefe zu bestellen. Die Mahnung der Frau Klapper zur Begleichung der noch offenstehenden Rechnung tut er mit einer Bramarbasgeschichte ab: „Merk auf und höre, was ich sage: Ich stamm vom großen Roland her . . .", in der er von seinen reichen Ahnen erzählt (siehe S. 38).

2. Bild (5.—17. Szene): Zimmer bei Wallauf.

In stärkerem Maße als bei Shakespeare und den anderen hier behandelten Opern stellt Römer das Liebespaar in den Vordergrund. Dies ist schon daraus ersichtlich, daß er sie früher auftreten läßt als die Gegenspieler Falstaffs. Nicolai z. B. bringt Anna erst in der Mitte des zweiten Aktes. Luise klagt Warneck die Abneigung des Vaters gegen ihn, aber ihre Stiefmutter begünstigt ihre Verbindung. Im weiteren schwören die beiden Frauen Wallauf und Ruthal, als sie eben die Briefe erhalten hatten, Falstaffs Rache und dem Herrn Wallauf, der ein „bißchen toll" ist, wollen sie den Kopf zurechtsetzen. Da erscheint er schon und entreißt seiner Frau den Brief. Während des Tobens kommt Ruthal „phlegmatisch" auf die Bühne. Er aber findet es nicht so schlimm, wenn die Frau einen Brief erhält. Wallauf liest den ganzen Brief vor. Als nun die Frauen auf den Knien die Männer um Verzeihung bitten, ist der Friede vorläufig wieder hergestellt.

Der 10. Auftritt bringt einen gewissen Einschnitt, Luise singt eine schmerzerfüllte Arie und muß dem hinzu-

kommenden Warneck ausrichten, daß auch die zweite Aussprache mit dem Vater ergebnislos verlaufen sei. Wieder erscheint Wallauf im ungünstigen Augenblick. Als er die beiden zusammensieht, wirft er Warneck heraus und befiehlt kurz entschlossen die Heirat mit einem Freunde aus Amsterdam, der in drei Tagen herkomme. Luise wehrt sich entschieden dagegen und wird daraufhin in ein Zimmer gesperrt.

In diesem Augenblick will nun Ruthal - die beiden Familien haben ein gemeinsames Geschäftsunternehmen — über seine neuesten Spekulationen und Korrespondenzen sprechen. Aber Wallauf kann keine Ruhe finden und hat vor, verkleidet zu Falstaff zu gehen, um von ihm selbst alles zu erfahren. Ruthal rät ernstlich ab, denn die Frauen seien brav und der Hausfrieden sei ihm lieber. Die beiden Frauen wollen nun Wallauf „eine Nase drehen". Die Briefe an Falstaff seien schon durch Frau Klapper, die sie auf ihre Seite gebracht haben, besorgt. Ebenso müsse die Luise aufgezwungene Heirat unterbunden werden. Warneck soll benachrichtigt werden, um Luise zu entführen. Luise sei in der Kammer neben der Waschküche eingesperrt und den Schlüssel dazu habe sich Wallauf behalten.

3. Bild (18.—19. Szene): Zimmer im Wirtshaus.

Falstaff ist über die von Frau Klapper überbrachte Antwort außerordentlich erfreut, da meldet der Kellner einen Herrn Born bei ihm an. In kurzer, knapper Form läuft die aus Shakespeare bekannte Szene ab.

4. Bild (20.—22. Szene): Zimmer bei Wallauf.

Der Korb mit alter Wäsche wird hereingebracht, und die Frauen bereiten alles für das kommende Abenteuer vor.

Das Finale verläuft anfangs wie Shakespeare III, 3. Falstaff hat sich zum Stelldichein eingestellt und wird, als die Männer mit Gerichtsdienern ankommen, im Korb versteckt. Während der Hausdurchsuchung werden die Gerichtsdiener mit Gold geworben, den Korb in das Waschhaus zu schaffen. Der Akt geht zu Ende mit einem negativen Ergebnis für Wallauf, der verlacht wird: „Erst geprüft und dann getan! So macht's jeder kluge Mann."

II. Akt.

5. Bild (1.—3. Szene): Eine Waschküche.

Der Ritter steckt aus dem Korb den Kopf heraus: „Wo bin ich? (er steigt heraus) ich bin geprellt. Meine Rache sollt ihr fühlen." Die Fenster der Waschküche sind mit Gittern versehen und die Tür verschlossen. Da ist noch eine kleine Tür, die er zu öffnen versucht. Sie ist auch verschlossen. Aber von innen tönt eine Frauenstimme, die ihn bittet, zu öffnen. Er sprengt die Tür. Luise war darin, die ihn gleich fragt, wie er da herein gekommen sei. Falstaff hat die Situation rasch erfaßt: „Auf die possierlichste Art von der Welt. Dieser Korb ist das Vehiculum gewesen, das meine Vollwichtigkeit in diesen leeren Raum gebracht hat, und diese schmutzige Wäsche schützte mich gegen alle Zugluft. Doch, meine schöne Prinzessin! Welcher Zauberer, welcher feindselige Dämon war so impertinent, Sie in dieses abscheuliches Burgverließ zu sperren?" Diese Worte mit ihrem geistvollen Schwung könnte ein Shakespeare geschrieben haben. Luise erzählt nun von ihrer Liebe zu Warneck, die ihr Vater — Herr Wallauf — hintertreiben will. Schon hat Falstaff erfaßt, daß er hier seine Rache auf Wallauf ansetzen kann, und zwar dadurch, daß er die Partei der Luise ergreift. „Jetzt erlauben Sie, daß ich Sie von der Strenge Ihres Vaters befreie ... Sie folgen mir in meine Wohnung, wir lassen Ihren Geliebten suchen, die Türe brechen wir auf und wir werden ungesehen entwischen." Er versucht die Tür aufzubrechen, da macht Warneck von außen auf. Als dieser den Ritter mit Luise zusammen sieht, macht er ihr eine Eifersuchtsszene, die Falstaff aber bald abwenden kann. „Ich bitte euch, Kinder! Geht mit mir, seht, ihr verderbt mir einen großen Spaß, wenn ihr euch lange mit Grillen plagt. Ich will euch beide entführen, und so mich rächen." Luise: „Rächen?" Falstaff: „An Ihrem Vater und an Ihrer Mutter, Mamsellchen; aber macht, daß wir fortkommen, hier ist der Ort nicht zu langen Erzählungen."

6. Bild (4.—7. Szene): Zimmer bei Wallauf.

Frau Wallauf macht ihrem Mann Vorhaltungen über dessen Eifersucht, zu der in ihrer ganzen Ehe noch nie etwas Anlaß geboten habe. Um endlich in Ruhe leben zu können, will sie sich scheiden lassen. Wallauf bittet sie nun,

davon abzusehen. Aber sie will nur bei ihm bleiben, wenn er seine Einwilligung zu der Heirat Luises mit Warneck gibt. Er gibt endlich nach und will das Mädchen holen. Als er weg ist, gibt sie ihrer Freude Ausdruck, daß ja Luise schon mit Warneck entflohen sei. Sie weiß aber nicht, daß die beiden eigentlich Falstaff entführt hat. (Anm. 13.) Der Mann kommt dann bald zurück und tobt, daß Luise mit dem Schurken entflohen sei. Ihm sei ein Streich gespielt worden, bei dem sie sicher nicht unbeteiligt sei. Der junge Schwiegersohn wäre ihr wohl lieber als der alte. Er will sich rächen. Herr und Frau Ruthal kommen hinzu und ermahnen ihn, doch nicht unnötigen Verdacht zu schöpfen und „sich nicht so närrisch zu benehmen". Er aber eilt ab. Alle drei — also auch Herr Ruthal — beschließen nun, ihn zu kurieren.

7. Bild (8.—14. Szene): Zimmer des Ritters.

Das Liebespaar bedankt sich bei Falstaff für seine Rettung und geht in ein Seitenzimmer ab. Frau Klapper bringt dem Ritter ein Briefchen von Frau Wallauf: „... ich erwarte Sie um Mitternacht im Lustwäldchen hinter dem Garten vor dem roten Tore. Sie müssen aber in der Gestalt erscheinen, die Frau Klapper Ihnen sagen wird." Gleich darauf kommt wieder Herr Born, dem er das Abenteuer außer der Entführung des Liebespaares und seine neue Verabredung erzählt. Wieder allein, macht er sich über den Herrn Born lustig und freut sich über dessen Geld, wovon auch er profitieren wird. Da überfallen ihn wieder die drei Gläubiger, die jetzt mit drei Gerichtsdienern erscheinen, um ihn, wenn er nicht bezahlt, zu verhaften. (Man vergleiche diese Szene mit „Heinrich IV." 2 (II, 1.) Auf den großen Lärm hin kommen Luise und Warneck aus dem Seitenzimmer, die Falstaff sogleich leise bittet, alles zu bejahen, was er jetzt sagen wird. Darauf beginnt Falstaff in unerhörter Weise aufzuschneiden: „Ich bin des Kaisers General und werde nächstens Admiral, doch reis ich jetzt inkognito ..." Auf die Frage, wie er denn das beweisen

13) Es ist unverständlich, daß sie Warneck den Schlüssel gegeben hat, wo sie doch wußte, daß Falstaff in der Waschküche steckt. Was sollte eigentlich mit Falstaff geschehen? Jedenfalls steht die Strafe der beiden Frauen an Falstaff in keinem Verhältnis zu der bei Shakespeare.

könne, nimmt er eine Rolle aus seinem Koffer: „So seht hier Brief und Siegel, des Kaisers eigne Hand." Frau Klapper bestätigt nun auch, was ihr Falstaff im ersten Akt vorerzählt hat: „Jawohl des Herren Güter sind weit in Granada, und seine Heldenahnen sind nun in Afrika!" (Siehe S. 38.)

Falstaff: „Ich, Ritter Falstaff, wohl genannt,
Erwarte heute den Courier,
Den ich von hier nach Hof gesandt;
Und der bringt Geld in Fülle mit,
Dann tilge ich bald meine Schuld.
Mehr hoffet nicht von meiner Huld."

Frau Klapper:
„Ihr habt den Herrn beleidigt.
Jhr Esel seht nun selber zu,
Daß ihr ihn auch besänftiget,
Ihr werdet sonst gestraft dazu."

Falstaff zu Luise und Warneck:
„Der ist doch wohl sehr übel dran,
Der in der Welt den Kopf verlieret;
Es lebe drum der Ehrenmann,
Dem Klugheit aus der Patsche führet."

Darauf bieten die Gläubiger als Versöhnung Geld an und drängen es ihm auf.

Falstaff: „Ich brauch es nicht, denn ich bin reich,
Mir ist kein Graf, kein Freiherr gleich;
Aus Rußland und Slavonien,
Aus England und Sizilien
Und aus der Wallachey sogar
Erwart ich Summen blank und bar."

8. Bild (15.—18. Szene): Zimmer bei Wallauf.

Es ist schon Abend. Die Lichter brennen auf dem Tisch. Die beiden Frauen besprechen noch einmal das Kommende. Ruthal ist in alles eingeweiht und wird da sein, obwohl er lieber schlafen wollte. Luise und Warneck (Anm. 14) gehen auf ihren zugedachten Posten. Nun müßte nur noch Wallauf

14) Sie müssen wahrscheinlich ins Elternhaus vorher zurückgekehrt sein. Klar ist dieser Punkt jedenfalls nicht.

für abends einen Wink bekommen, aber die Strafe für die Männer darf nicht ausbleiben. Wallauf kommt in Gedanken versunken von Falstaff zurück und kann aus „den Geschichten nicht klug werden". Als Ruthal ihm Vorwürfe macht, daß er sich überhaupt nicht um das Geschäft kümmere, beginnt ihn Wallauf laut einen „Esel" zu nennen. Auf diesen Lärm hin eilen die Frauen hinzu und Ruthal geht ab. Auch sie werden von ihm beschimpft. Doch sie lachen ihn erst einmal aus und erzählen ihm nun den ganzen Sachverhalt, die beiden gleichlautenden Briefe, der Spaß mit dem Waschkorb; und daß er bei Falstaff gewesen war, hatte ihnen Ruthal erzählt. Heute nacht aber haben sie eine „artige Komödie veranstaltet, und er sei eingeladen, das Schauspiel mit anzusehen". Wallauf sieht nun seinen Irrtum ein und bittet um Verzeihung.

9. Bild (19.—22. Szene): Ein Lustwäldchen.

In der Mitte drei Eichen. Falstaff mit Hirschkopf und zwei Geweihen. Im wesentlichen folgt Römer Shakespeare. Auf ein Geräusch hin entfliehen die beiden Frauen und aus den Seiten erscheinen Warneck als Satyr, Luise als Feenkönigin und Frau Klapper und andere Weiber als Feen verkleidet. Tanz um die Eichen. Sie wittern etwas aus der mittleren Welt. Als Probe berühren sie Falstaff mit Feuer. Als er aufschreit, brennen und kneipen sie ihn. Plötzlich ertönt Jagdgeschrei aus der Ferne, Luise und Warneck entfliehen. Auch Falstaff will entlaufen, da halten ihn die beiden Ehepaare Wallauf und Ruthal auf. Wallauf faucht den Ritter an, bis er erfährt, daß der Herr Born mit Wallauf identisch sei. Er wird verlacht und ist des Spottes Ziel.

Der letzte Auftritt steht bewußt im Finalcharakter der großen Oper, der Gelegenheit bietet für großen Chor und dekorative Szenenaufstellung. In der szenischen Anmerkung heißt es: „Man hört eine frohe Musik. Luise und Warneck kommen in gewöhnlicher Kleidung, begleitet von Feen, statt Fackeln Blumengirlanden. Bei ihrem Eintritt wird die Bühne hell erleuchtet." Als Wallauf das junge Paar sieht, tobt er zwar erst, gibt aber dann seinen Segen zur Vermählung, die noch stattfinden soll, denn Falstaff wendet sich mit den Worten an das Paar: „Empfang du, liebes, junges Paar, noch eh du gehst zum Altar, auch meinen Wunsch und Segen. Und sollte sich in eurer Brust der Freundschaft Stimme regen, so macht dem alten Hanns die

Lust, nehmt ihn zum Freunde an." Der Schlußchor geht noch einmal auf den Titel dieses Singspiels zurück, „Die Lustigen Weiber und der Dicke Hanns", indem es als der „Moral von der Geschicht" heißt:

Alle: „Es lebe jedes lustige Weib,
Das sich zum erlaubten Zeitvertreib,
Sich ein dergleichen Späßchen macht,
Worüber jeder Biedre lacht."

Beide Frauen:
„Hat Ritter Hanns gleich grob gefehlt,
Da er uns frech hat nachgestellt,
Hat er doch unsern Wunsch erfüllt,
Herr Wallaufs Eifersucht gestillt."

Luise und Warneck:
„Auch unser Glück hat Hanns gemacht,
Denn hätt' er mich — sie — nicht fortgebracht,
Von da, wo man mich — sie — sperrte ein,
Wird alles noch im alten sein."

Falstaff: „Der alte Hanns erkennt nun auch,
Daß er, so wie sein dicker Bauch
Zur Tändelei — zur Buhlerei,
Nicht weniger als geschaffen sei."

Daß das Schlußbild ganz auf theatralische Wirkung aufgebaut ist, geht deutlich aus der szenischen Anmerkung am Schluß des Werkes hervor: „Beim Schluß des Chores formieren die tanzenden Feen mit ihren Blumenbögen eine schöne Gruppe um das Brautpaar." Ferner wird ein bewußter Einschnitt gemacht nach der großen Erkennungsszene und der Hochzeitsfeier, indem Verzicht geleistet wird auf die dramatische Wahrheit und die Bühne nach dem Dunkel der Mitternachtsszene hell erleuchtet wird.

Dieses Textbuch von Römer mußte inhaltlich etwas ausführlicher behandelt werden, weil es am meisten der hier besprochenen vier Bühnenstücke von der Ausgangsvorlage Shakespeares abweicht. Bei Römer wie auch ähnlich bei Salieri dient Shakespeare nur als Anregung für eigene Gestaltung. Die Gesamthandlung ist zerpflückt, es fehlt eine sichtende Ordnung und der einheitliche Zug. Römer hat die alte Technik Shakespeares, die Handlung mosaikartig in einzelnen Bildern zusammenzusetzen, übernommen oder

konnte es nicht fertig bringen, Shakespeare auf die Eigengesetzlichkeit umzustimmen, wie es Nicolai und Verdi gelungen ist.

Betrachten wir nun einmal die einzelnen Personen des Stückes. Die beiden Frauen und das Liebespaar Luise und Warneck sind in ihrer Charakterisierung etwas schwach ausgefallen. Dadurch, daß Frau Klapper die Funktionen zweier Rollen aus Shakespeare übernommen hat, nämlich der Frau Hurtig — als Haushälterin bei Dr. Cajus — und der Wirtin aus „Heinrichs IV.", ist sie nicht eindeutig gezeichnet. Sie ist einmal die einfältige Wirtin, die den Tiraden Falstaffs vollen Glauben schenkt, und dann die Frau, die mit im Komplott der beiden Frauen steht. Man glaubt ihr so weder ihre Einfalt noch ihre Freude am Spaß der Frauen. Desto köstlicher sind die beiden Ehemänner gezeichnet, und zwar durch ihre Gegensätzlichkeit, wie schon die Namen besagen. Wallauf, ein Mann, der schnell in „Wallung" gerät und von heftiger Eifersucht geplagt wird, hat diese Eigenschaften auch bei Shakespeare. Ruthal, das „ruhende Tal", muß man sich als gutmütigen, durch nichts aus der Ruhe zu bringenden, behäbigen Mann vorstellen. Die beiden Männer tragen die ausgesprochenen Merkmale eines Cholerikers auf der einen und des Phlegmatikers auf der anderen Seite, die auf Grund ihrer Gegensätzlichkeit oftmals aneinandergeraten müssen. Wallauf und Ruthal sind Inhaber einer großen Kaufmannsfirma, die ihre Geschäftsverbindung bis nach Amsterdam hat (Luise soll ja einen Freund des Vaters von dort heiraten). Der Beruf und die Führung des Geschäftes spielen deutlich in die Handlung hinein. So ruft Frau Ruthal ziemlich am Schluß des zweiten Bildes ihren Mann in das Kontor, denn in diesem seien Kunden. Im zweiten Bild, 14. Szene, kommt Ruthal zu dem noch erregten Wallauf, um ihm über seine gelungenen Spekulationen und Korrespondenzen zu berichten. Damit ist das Stück in ein bewußtes Milieu gestellt, wodurch die Verlegung des Schauplatzes von England nach Deutschland erst die richtige Erklärung findet. Im Mittelpunkt steht das deutsche Bürgertum in seinem ganzen Fühlen und Denken. So war es auch eine Unmöglichkeit für einen biederen Deutschen dieser Zeit gegen Ende des 18. Jahrhunderts, daß Falstaff in der derben Art als altes Weib von Brentfort verprügelt wird. Dieser zweite Spaß Shakespeares blieb weg. Ebenso konnte sich der Textdichter nicht damit ein-

verstanden erklären, daß der Ritter dreimal an der Nase herumgeführt wird, ohne auch nur einmal die Möglichkeit zu haben, sich zu wehren. Schon in den „Lustigen Weibern" Shakespeares ist aus dem unsterblichen Fopper der Gefoppte geworden. Römer hat die Unterschiedlichkeit empfunden und versucht der Figur durch Umbiegen der Handlung jenes Maß von Aktivität zu geben, das ihn befähigt, als Gegenspieler auftreten zu können. Außerdem wurde versucht, den Humor und Esprit des Falstaff aus „Heinrich IV." nachzuahmen. Römer läßt also den Ritter nach dem ersten Abenteuer nicht in das kalte Wasser werfen, das wäre für den empfindsamen Menschen der damaligen Zeit zu derb, ähnlich wie Wieland ja die ganzen Falstaff-Szenen als „Pöbelhafte Ausgelassenheit" bezeichnet. Der Korb wird nicht ausgeschüttet, sondern in die Waschküche gestellt, wo Falstaff in einer neu erfundenen Nebenhandlung die Gelegenheit finden soll, sich zu rächen. Er entführt Luise. Allerdings verpufft diese Aktion Falstaffs vollkommen, weil Römer diese Handlung nicht zu Ende führt, denn Luise und Warneck kehren ohne jedes Aufheben in die Wohnung Wallaufs zurück. Überhaupt ist die Umbiegung der ursprünglichen Handlung als völlig verfehlt zu bezeichnen. Sie entspringt derselben Quelle wie die Milieuzeichnung des Stückes, einer biederen bürgerlichen Gesinnung. Es ist wirklich erstaunlich, daß sich der Dichter den großartigen Spaß des abkühlenden Wassers hatte entgehen lassen. Müssen wir am Aufbau und äußeren Handlungsgang verschiedene Mängel feststellen, so sind doch die Figur des Falstaffs selbst und einige Einzelheiten in der Dialogführung als recht gelungen zu bezeichnen. Bemerkenswert ist, daß Römer der Falstaff-Figur stärker als in allen anderen hier behandelten Librettis die Züge des Bramarbas gegeben hat, die in zwei Arien deutlich zutage treten. Zwei Momente treten dabei in den Vordergrund: Die Bezeichnung „Ritter" ist weniger eine Standesbezeichnung als der Ausdruck für einen Soldaten, indem die Beziehung zum Militärischen dauernd hervortritt. Ferner ist Falstaff ein „Weltreisender". Zumindest gibt er sich dafür aus: Im 1. Bild (I, 4) heißt es: „Mein Freund, der General, hat mich mitgenommen", und im 7. Bild (II, 13) sagt er zu den Gläubigern: „Ich bin des Kaisers General, und werde nächstens Admiral." Aber noch häufiger sind die Aussprüche, in denen seine geographischen Kenntnisse zum Ausdruck kommen. „Ich bin weit in der

Welt herumgekommen" bekennt er bald zu Anfang (I, 4). Von Frau Ruthal schwärmt er als „einer Gegend von Guiana — Lauter Gold und Überfluß!" und die beiden Frauen sollen ihm „Ost- und Westindien sein, und ich will mit beiden Handel treiben" (I, 4). Köstlich ist die Bramarbasgeschichte, die er der Frau Klapper erzählt:

„Merk auf und höre, was ich sage:
Ich stamm vom großen Roland her,
Und zahllos wie der Sand am Meer
Sind meiner Väter Taten.
Auch ich zog meinen Degen
Fürs liebe Vaterland,
Mit Gottes Gnad' und Segen,
Zu Wasser und zu Land.
Im Dreißigjähr'gen Kriege
Erfocht ich manche Siege;
Ich schlug mich mit Husaren,
Kosaken und Tartaren.
Wir sangen unsern Siegesgesang
Mit Pauken und Trompetenklang.
Nun liegen meine Güter
Im Reiche Granada.
Und meine Heldenbrüder
Sind nun in Afrika.
Noch lange will ich bei dir wohnen
Und bald dich königlich belohnen
Nach braver Ritterart und Pflicht:
Ein Ritter hält, was er verspricht."

b) *Salieri.*

Vom dramaturgischen Standpunkte aus ist dem Textdichter Defrancèschi eine Zusammenfassung und Vereinheitlichung des Shakespearischen Stückes zu einem Operntext am wenigsten von den hier behandelten Opern gelungen, obwohl er fast alle Nebenhandlungen ausgeschieden hat und seinen Stoff schärfstens auf die drei Späße der Frauen konzentriert, nämlich: Waschkorb, Verkleidung Falstaffs als Muhme und Mummenschanz. So konnte er die Personenzahl auf nur sieben beschränken. (Anm. 1.) Die ganze Liebes-

1) *Vgl. Anhang.*

episode Anna — Fenton mit ihren Widerständen bei den Eltern ist weggefallen. Es bleiben nur noch neben der Titelperson die beiden Ehepaare Ford und Slender — Page. Von den drei Gaunern um Falstaff ist Bardolph als alleiniger Diener übriggeblieben. Als neue Person wurde Betty als Kammermädchen der Frau Ford beigegeben. Ist dem Textdichter die Konzentration des Stoffes und das Ausscheiden alles Unwichtigen als gelungen zu bezeichnen, so ist doch seine Szenen-Anordnung ebenso uneinheitlich und unübersichtlich wie bei Dittersdorf.

I. Aufzug.

1. Bild: Großer Festsaal im Hause Slenders.

Wie schon Salieri in seinen Bemerkungen auf den ersten Seiten seiner Partitur, die sich in Wien befindet, angibt (Anm. 2), ist das musikalische Vorspiel in den Beginn des dramatischen Ablaufs mit einbezogen, da es „in ähnlicher Form der damaligen Kontretänze" steht und in dem Zuhörer die Vorstellung erweckt, daß auch schon vorher getanzt worden sei. Frau Ford, deren Gemahl sich auf einer Geschäftsreise befindet, fragt Frau Slender, wer denn eigentlich Falstaff zu diesem Fest eingeladen habe. Niemand, diese Freiheit habe er sich selbst genommen. Als nun die Frauen voneinander erfahren, daß er bei beiden Annäherungsversuche unternommen habe, beschließt nun Frau Ford, diese zu erwidern. Sie kokettiert mit ihm und tanzt sogar ein Menuett, schlägt aber eine Begleitung nach Hause beschämt ab. Salieri bringt also das zum Teil in großer Aufmachung auf die Bühne, was Shakespeare in „Lustigen Weiber" I, 1 hinter ihr spielen läßt.

2. Bild: Zimmer im Gasthof.

Bardolph schimpft schlaftrunken auf seinen Herrn, auf den er so lange warten muß. Wir sehen, daß aus dem Zechkumpanen Bardolph des Shakespeare ein einfacher Diener geworden ist, der die typischen Merkmale des Dieners der italienischen Buffa trägt. Er ist mit seinem Los niemals zufrieden und schimpft auf seinen Herrn; er ist immer müde und hat den Wunsch, zu schlafen; bekommt Prügel. Hier

---

2) *Siehe Anhang S. 140.*

wird er mit einer Ohrfeige von Falstaff aus dem Schlaf geweckt, als er in einer Arietta schlafend über ihn schimpft. Falstaff schreibt nun die zwei Briefe, und Bardolph trägt sie weg. Aber um sich ein Trinkgeld zu verdienen — und das ist wieder typisch Buffa —, will er den Ehemännern alles verraten.

3. Bild: Auf der Straße.

Ford kommt von der Reise zurück, geht aber, da er eine Untreue seiner Frau befürchtet, zuerst zu Slender.

4. Bild: Saal in Slenders Haus.

Die Frauen haben die Briefe erhalten und beraten den Racheplan, während die Männer von Bardolph von dem Vorhaben Falstaffs Kenntnis bekommen. Als sich dann die beiden Ehegatten wieder sehen, begrüßt sie ihn freundlich, doch er kann seine Eifersucht kaum mehr bezähmen.

5. Bild: Garten des Wirtshauses.

Bardolph meldet Falstaff die Ankunft einer vermummten Frau, die ihn sprechen wolle. Es ist Frau Ford, die die Antwort auf die Briefe bringt und ihn für 11 Uhr bestellt. Sie trägt deutsche Tracht und spricht auch deutsch, während doch die Sprache der Oper italienisch ist. Falstaff sucht seine letzten Deutsch-Kenntnisse zusammen, kann aber nur in einem Kauderwelsch von Deutsch, Italienisch und Französisch ein Gespräch zusammenbringen, das dadurch eine sehr humorvolle Note erhält. Auch in dieser Verkleidung kokettiert sie weiter mit ihm. Nach ihrem Abgange erscheint Ford als „Herr Broch" bei Falstaff in der bekannten Szene Shakespeare (II, 2).

6. Bild: Zimmer der Frau Ford.

Frau Ford gibt dem Kammermädchen Betty und den Dienern, die den Korb bringen, genaue Anweisungen, was sie bald zu tun hätten. Es läuft nun alles ähnlich wie bei Shakespeare (III, 3) ab, nur daß Betty erst Falstaff und dann Frau Slender anmeldet, die die Nachricht vom Herannahen des tobenden Ford bringt. Der erste Akt endet dann unter dem Toben und der Blamage des Ford.

II. Akt.

7. Bild: Zimmer der Frau Ford.

Betty schildert das unfreiwillige Bad des Falstaff in bunten Farben. Inzwischen hat Frau Ford schon einen neuen Plan für das nächste Stelldichein, diesmal aber soll ihn Betty dem Ritter überbringen.

8. Bild: Zimmer des Falstaff.

Falstaff hat seine Kleider zum Trocknen ausgebreitet, da meldet ihm Bardolph Betty, die ihm ein Briefchen abzugeben habe. Er geht wieder auf die neue Bestellung ein. Bald darauf wird ihm wieder der Herr Broch — Ford gemeldet.

9. Bild: Garten des Wirtshauses.

Broch erfährt von der zweiten Verabredung, ähnlich Shakespeare (III, 5).

10. Bild: Zimmer bei Ford.

Das zweite Abenteuer, in welchem Falstaff als alte Frau von Brainford verprügelt wird, spielt sich wie bei Shakespeare (IV, 2) ab. Nur läßt Salieri vor dem Auftreten des Ford eine Verwandlung eintreten.

11. Bild: Saal bei Ford.

Am Schluß beraten die Frauen den dritten Spaß, den sie mit ihren Männern zusammen ausführen wollen.

12. Bild: Im Gasthause.

Falstaff kommt als altes Weib verkleidet und legt die Weiberröcke ab. Er ist immer noch von der Liebe der Frau Ford überzeugt und glaubt an unselige Zufälle. Ford, der jetzt die Eifersucht überwunden hat, erscheint wieder bei Falstaff und läßt sich alles von ihm erzählen. Da wird ihm die „Deutsche" (Frau Ford) gemeldet. Er geht heraus und erfährt von der dritten Bestellung im Walde als Jäger Herne, was er auch sofort bereitwilligst Ford mitteilt. Jeder auf die Nacht sich freuend, trennen sich die beiden Gegenspieler.

13. Bild (Finale): Waldgegend beim Kastell von Windsor. In der Mitte eine große Eiche.

Die Frauen und die anderen verkleideten Personen besprechen noch einmal den nun bald abrollenden Spaß. Das Ehepaar Ford bekräftigt den wieder eingetretenen Frieden. Vom Auftreten Falstaffs ab läuft das Finale ähnlich Shakespeare (V, 4). Nach einem Geräusch hinter der Bühne laufen die beiden Frauen weg.

Frau Ford fungiert an Stelle der Anna als Feenkönigin. Sie wittert einen Erdenbewohner und die Feen machen die Probe, indem sie mit Fackeln die Finger Falstaffs berühren. Als er aufschreit, tanzen sie um ihn und zwicken ihn. Bei Ertönen eines Hörnertones laufen sie alle weg. Auch Falstaff will sich davon machen, aber Slender, der mit allen Personen hervorkommt, hält ihn auf. Alle geben sich zu erkennen, Herr Broch als Ford, die „Deutsche" als Frau Ford. Falstaff sieht nun endlich ein, daß er gefoppt wurde und muß seine Sünden eingestehen. Das Finale schließt mit der Warnung an Falstaff, diese Geschichten nicht mehr zu machen.

Betrachten wir nun das Libretto als Ganzes, so müssen wir es als eines der üblichen Machwerke für die italienische Bühne, wenn auch nicht eines der schlechtesten, bezeichnen. Störend wirken die schon oben erwähnten häufigen Verwandlungen. Dadurch, daß Salieri die ganze Shakespearische Nebenhandlung Anna — Fenton fortgelassen hat, fehlt jedes lyrische Moment, was recht erstaunlich ist. Es gibt im eigentlichen Sinne gar keine retardierende Nebenhandlung, wie sie nach Shakespeare alle hier besprochenen Opern aufweisen. Allerdings werden dafür genügend Arien eingeflochten. Was der Dichter Defrancèschi aus dem Stoff gemacht hat, ist, um es auf eine kurze Formel zu bringen, die Umdeutung zur opera buffa, in deren Mittelpunkt nun einmal die komische Situation gehört. Defrancèschi war einfach vor die Frage gestellt, einen der drei Späße oder die Anna-Fenton-Episode fortzulassen. Denn aus der etwas ungeschickten dramatischen Anlage des Stückes ist ersichtlich, daß er die Bearbeitung des großen Stoffes zur Oper gar nicht bewältigt hätte, wie es z. B. Nicolai gelungen ist. Sicher hat er nur ungern das Liebespaar nicht einbezogen, denn auch dieses gehört ja zur Buffa. Kruse (Anm. 3) glaubt

---

3) Kruse: „Falstaff u. d. L. W."; a. a. O. S. 147.

eine Unwahrscheinlichkeit festzustellen, wenn Falstaff die verkleidete Frau Ford als „Deutsche" nicht wiedererkennt. Diese Verkleidung ebenso wie die des Falstaffs als alte Frau sind angefangen bei der Commedia dell' arte bis zur Buffa außerordentlich beliebt. So scheint mir dieses Moment auch gerade ein typisches Merkmal für den ausgesprochenen Buffacharakter der Oper zu sein.

Ich erwähnte schon, daß Bardolph gänzlich den Charakter und die Funktion aus den Shakespearen-Stücken geändert hat und den Typus des Dieners aus der Buffa angenommen hat. Auch Falstaff selbst ist zu einer passiven Spielfigur geworden, ohne auch nur ein Fünkchen vom Geiste Shakespeares mitbekommen zu haben. Darin trägt er gemeinsame Züge mit dem Dr. Bartolo der Buffa, der häufig als alter Mann noch auf Liebespfaden weilt und am Schluß übertölpelt wird.

c) *Nicolai.*

Als Nicolai am 1. Juli 1841 das Amt als Kapellmeister in Wien antrat, mußte er sich verpflichten, innerhalb von drei Jahren eine große deutsche Oper zu schreiben. Wiederholt klagt er über den Mangel an guten Textbüchern. Um für die Einhaltung seines Vertrages ein brauchbares Libretto zu bekommen, erließ er in der Schmidt'schen Musikzeitung ein Preisausschreiben. Aber alle dreißig eingelaufenen Einsendungen bezeichnete er als unbrauchbar und mußte sich entschließen, eine seiner früheren italienischen Opern, den „Proscritto", umzudichten und zu bearbeiten. Bald nach der Aufführung dieser Oper, die 1844 unter dem Titel „Die Heimkehr des Verbannten" in Szene ging, wies ihn der Schauspieler Siegfried Kapper auf die Falstaff-Figur hin. Nicolai wehrte damals ab mit der Bemerkung, daß zu Shakespeare nur Mozart passe. Doch schien ihn wohl der Gedanke an diesen Stoff weiter beschäftigt zu haben, denn eines Morgens habe er Jacob Hoffmeister, den nachmaligen ersten Textdichter der Oper gegenüber aufgeregt geäußert, daß er die „Lustigen Weiber" Shakespeares zur Oper gestalten wolle. Im Dezember 1845 begann er nun die Komposition mit „großer Lust und Liebe". Noch vor ihrer Fertigstellung wurde sie wegen persönlicher Gegensätze von dem damaligen Operndirektor Balochino in Wien ab-

gelehnt. Erst im Dezember 1847 fand sie in Berlin ihre Vollendung, wo auch ihre erste Aufführung stattfand.

Aus Tagebüchern und Briefen geht mit großer Deutlichkeit hervor, in welch entscheidendem Maße Nicolai an der Gestaltung des Textbuches beteiligt war. Er schreibt in seinem Tagebuch (Anm. 1): „Ich fertigte mir mit vieler Überlegung — und ich glaube, es ist zweckmäßig geschehen — den Plan zu dieser Oper an ... Jacob Hoffmeister aus Kassel versifizierte nach meinem Plan die erste Nummer, die nach meinem Entwurf ein Frauenterzett war." Der erste Entwurf hatte aber Mängel, „also habe ich einen neuen Plan des Ganzen gemacht (Anm. 2). Frau Hurtig und Bardolph bleiben weg (Anm. 3), „denn jede Person, die erspart werden kann, ist ein Risiko weniger! (Anm. 4.) Ferner kommen wir unter vier Akten nicht aus, und ich habe jetzt drei". Im weiteren gibt er Hoffmeister eine Übersicht über den ganzen Inhalt, nachdem er die erste Szene selbst gedichtet hat, „indem ich mir vorbehalte, den Plan jedes einzelnen Stückes jedesmal zu schicken, nebst dem einleitenden Dialog", den er überhaupt selbst schreiben will. „Arbeiten Sie also nicht voraus". Ja, bis in die Auswahl des einzelnen Wortes geht die Einflußnahme Nicolais bei der Gestaltung des Textbuches. Zu der Abfassung des Falstaff-Briefes, wie ihn Hoffmeister zuerst hatte, bemerkt er: „Diese sechs (Verse nämlich) möchte ich geändert haben, denn Herz und Hand konnte ihr Falstaff unmöglich bieten, einer Frau. Und das „ich verstand" ist für ihn auch ein wenig zu pfiffig. Falstaffs Brief müßte (wie sein zweiter

1) Wilhelm Altmann: „Otto Nicolais Tagebücher". Regensburg 1939. S. 245.

2) Brief Nicolais vom 3. Juni 1846, abgedruckt im Aufsatz von Rich. Kruse: „Falstaff u. d. L. W."; a. a. O. Die folgenden Zitate sind diesem aufschlußreichen Briefe entnommen.

3) Kruse im oben erwähnten Aufsatz glaubt eine Ähnlichkeit zwischen der ursprünglichen Gestalt des Hoffmeister'schen Textentwurfes und dem Boitos feststellen zu müssen, und zwar durch die Existenz der beiden Figuren der Frau Hurtig und Bardolphs.

4) Er meint, daß in den damaligen Theaterverhältnissen eine gute Besetzung von sogenannten zweiten und dritten Rollen schwierig würde.

Teil) mehr plump sein. „Fragt mich nicht, warum ich euch liebe". Lesen Sie doch den Shakespeare an dieser Stelle ..." Oder: „Der Ton der Sprache muß Leuten aus dem Volke angemessen und also ohne alle Elevation sein, ja, bei Falstaff noch mehr heruntersteigen und derb werden kann. Nur Fenton und Ännchen dürfen etwas mehr Poesie haben". Die letzten zwei Sätze stehen ganz unter dem Einfluß des in dieser Zeit herrschenden literarischen Realismus, der in Sprache und Psyche des Volkes einzudringen versuchte. Um nur nicht seine sich genau vorgestellten Personen falsch gezeichnet zu sehen, gibt er eine genaue Charakteristik:

1. Fr. Fluth, junge, hübsche, lustige Frau, 20 Jahre, erste Sängerin, Sopran.
2. Fr. Reich, wohlerhaltene Frau von 35 Jahren, munter, jedoch weniger als ihre Freundin Fluth, erste Sängerin, Sopran.
3. Ännchen, ihre Tochter, 17 Jahre, verliebt, schön, sentimental (jedoch nicht zu sehr), erste Sängerin, Sopran.
4. Herr Fluth, 40 Jahre, sehr heftig, sehr eifersüchtig und lebhaft. Die bedeutendste Männerpartie dieser Oper, erster Sänger, Basso buffo.
5. Herr Fenton, 25 Jahre, Herz und Kopf auf dem rechten Fleck, liebt Anna wirklich, erster Sänger.
6. Falstaff, erster Sänger, Baß.
7. Herr Reich, 50 Jahre, dick, sehr geizig, phlegmatisch, Weingesicht, zweiter Sänger, Baß.
8. Der Wirt. Zweiter (dritter) Sänger, Baß.

Es ist schade, daß er die Figur des Falstaff nicht näher charakterisiert. Wahrscheinlich wollte er sie mehr an Shakespeare angelehnt wissen ohne eine Veränderung, wie ja die oben angeführte Bemerkung „Lesen Sie doch den Shakespeare an dieser Stelle", hindeutet.

Frau Fluth hat unzweideutig die Hauptrolle übertragen bekommen. Sie ist es, die zuerst den Plan zur Rache schmiedet – bei Shakespeare fordert Frau Page dazu auf —, sie ist es auch, die z. B. im Finale des ersten Aktes das Heft in der Hand hat und neben Falstaff ihren Mann mit seinem Gefolge an der Nase herumführt. Um das in dieser lebenssprühenden Form tun zu können, mußte Frau Fluth sehr jung, eine Zwanzigjährige werden, denn bei Shakespeare ist sie „nicht jung" („Lust. Weiber" I, 2). So

konnte Nicolai auch die Eifersucht des Gatten genügend motivieren, indem er sich ihn doppelt so alt, nämlich vierzig Jahre, vorstellte.

Die szenische Anlage der Oper ist Nicolai recht gut geraten. Ihm ist es zuerst gelungen, mit dem Stoff Shakespeares fertig zu werden und ihn in die Form der Oper umzugießen. Die drei Akte faßte er in sieben Bildern zusammen. Also gegenüber Salieri und Dittersdorf eine starke Zusammenfassung.

I. Akt.

Hofraum.

Einen glücklichen Griff tat Nicolai — denn auf sein Konto kommt ja der ganze Plan der Oper — mit dem szenischen Beginn, indem er gleich in medias res geht und die Wirkung einer Handlung schildert, nämlich die Empörung der Frauen über den empfangenen Brief. Durch diesen lebendigen Anfang hat er das Interesse des Zuschauers sofort gepackt. Er überspringt den ganzen ersten Akt Shakespeares und beginnt mit seinem zweiten. Nach dem beschlossenen Racheplan der Frauen werden uns dann die drei Freier vorgestellt, die Ablehnung Fentons als Schwiegersohn von Herrn Reich und die Sympathie für Junker Spärlich, denn „Anna macht das größte Glück! Alle Jahre 600 Pfund!" Bei Shakespeare soll Schmächtig Spärlich Anna w e g e n ihres Geldes heiraten, hier b e s i t z t Spärlich das viele Geld.

Verwandlung: Zimmer in Fluths Haus.

Frau Fluth überlegt nun, wie sie am besten dem Ritter gegenübertreten werde. Witz, heitere Laune, die tollsten Schwänke, List und Übermut sind ihre Verbündeten. Mit den Vorbereitungen der beiden Frauen zum ersten Spaß hat Nicolai schon Shakespeare III, 2 erreicht, ein sehr geschickter Sprung, weil er alle vorbereitenden Nebenhandlungen übergeht und gleich das Abenteuer bringt, ohne in der Gedankenkette eine Lücke zu machen. Den Abschluß des Aktes bildet die bekannte Waschkorbangelegenheit, nur daß entsprechend den Bedürfnissen der Oper die Betonung der g e k r ä n k t e n Frau Fluth mehr Raum gegeben wird. Außerdem hat sie dadurch einen wirksamen Spaß, die Eifersucht des Mannes bloßgestellt zu haben.

II. Akt.

Gasthauszimmer im Gasthaus zum Hosenbande.

Falstaff bekommt nach der „furchtbaren Abkühlung" die Einladung zum zweiten Stelldichein. Sie gibt ihm auch die Laune wieder, mit den Bürgern um die Wette zu trinken. Das volkstümliche Trinklied „Als Büblein klein" ist dem Schlußlied des Narren aus „Was ihr wollt" nachgebildet und von Nicolai kurz vor der Uraufführung an Stelle einer Arie gesetzt worden. Falstaff soll uns als der unmäßige Trinker vorgeführt werden. Aber wie verändert sieht das Bild aus, wenn wir an Shakespeare denken. Es fehlen seine bekannten Zechkumpane, die ein bestimmtes Milieu um ihn verbreiten. Hier ist Falstaff einsam. Die Einführung der Bürger in diese Szene gibt ein ganz anderes Bild, sie bekommt dadurch den Charakter der bekannten Trinkchöre, wie wir sie aus der Oper her kennen. Den Beschluß des Bildes bildet der Besuch Fluths als Herr Bach bei Falstaff zum Zwecke des Aushorchens. Dieses Zwiegespräch ist eines der wenigen Rezitive der Oper, während doch der sonstige Dialog gesprochen wird.

Verwandlung: Garten hinter Reichs Hause.

Erst jetzt, in der Mitte der Oper, bekommen wir Anna zu Gesicht, die bisher nur umschwärmt wurde und der Gegenstand eifriger Debatten war (Fenton — Reich). Sie sollte aus dem Durcheinander, das durch die Späße und die Eifersuchtsanfälle des Herrn Fluth verursacht ist, herausgehalten werden. Sie ist als einzige bei den Falstaff-Abenteuern außer dem letzten, wo sie aber als Elfenkönigin auftritt, nicht anwesend. Das ist für die Charakterisierung der Person sehr wichtig. Es trifft etwas ähnliches, wenn Nicolai selbst schreibt (Anm. 5): „Nur Fenton und Anna dürfen etwas mehr Poesie haben". Anna wird bei Nicolai zum reinen, unschuldigen Mädchen. (Vielleicht ein Wunschbild Nicolais, der ja so viel Enttäuschungen erlebte und nicht geheiratet hat.) Fenton ist für sie der richtige Mann, der nur von Reich abgelehnt wird, weil er arm ist. Durch die starke Idealisierung der Beiden geraten die anderen Be-

5) Brief Nicolais; siehe Kruses oben angegebenen Aufsatz.

werber, die auch an demselben Abend auf Anna warten, zu stark ins Hintertreffen. Bei Shakespeare hat ja schließlich Fenton eine bewegte Vergangenheit hinter sich, und bei allen drei Bewerbern hat es einen Haken.

Verwandlung: Zimmer in Fluths Hause.

Nicolai folgt hier im wesentlichen Shakespeare IV, 2, das zweite Abenteuer Falstaffs und seine Verprügelung als dicke Frau aus Brentford, die Mutter Klatsch.

III. Akt.

Zimmer in Reichs Hause.

Bei einem gemeinsamen Mittagbrot der Familien Fluth und Reich erzählen die beiden Frauen den Männern den ganzen Hergang und beschließen, nachdem Fluth restlos von seiner Eifersucht geheilt ist, gemeinsam „den fetten Burschen öffentlich zu beschämen". Frau Reich singt ihnen die alte Mär vom Jäger Herne, der in seinen früheren Lebensgang viel Ähnlichkeit mit Falstaff aufweise. Mit diesem Hinweis bekommt die ganze Verkleidung zu dem Stelldichein und folgenden Mummenschanz erst seinen Sinn. Bei dieser Gelegenheit versuchen Vater und Mutter getrennt den von ihnen bevorzugten Bewerber mit Anna zu vermählen. Doch Anna hat schon auf ihre Weise einen Plan gefaßt.

Verwandlung: Wald bei Windsor.

Spärlich und Dr. Cajus bekommen von ihren Begünstigern die letzten Informationen. Dann erscheint Falstaff. Das Stelldichein mit Frau Fluth und Frau Reich wird wieder zerstört durch das Herannahen der Elfen. Anna als Titania und Fenton als Oberon bekommen Gelegenheit für ein Liebesduett, nach dem sie eiligst verschwinden, um sich trauen zu lassen. Aktiv in der Feerie und der Peinigung Falstaffs ist Anna wieder nicht beteiligt. Dies tut Herr Reich, der als der Jäger Herne die Geisterschar gegen Falstaff aufruft, nachdem ihm das Horn versagt und er feststellt, daß ein Mensch in der Nähe sei. Nach der Peinigung gibt sich dann alles zu erkennen. Herr und Frau Reich sind auch bald versöhnt, als Anna beider Pläne durchkreuzt hat und mit Fenton vermählt ist, und fordern zum Hochzeitsfest auf. Falstaff wird zum Fest mit eingeladen. Ähnlich wie bei Verdi wenden sich die Hauptpersonen am Schluß an das Publikum mit der allerdings bescheidenen Bitte: „Und hätten euch die lustigen Weiber gefallen, verzeihet auch ihr!"

d) *Verdi.*

Ähnlich wie Verdi eine feste Vorstellung vom Gesamtwesen der Oper hatte (Anm. 1), war er auch ausschlaggebend in der Auswahl des Textbuches und seiner Gestaltung beteiligt. Fast alle wichtigen Einzelheiten sind von ihm festgelegt, so daß dem Textdichter oft nur die Umsetzung in Verse übrigblieb, die außerdem noch durch vorgeschriebene Versmaße, Formen, bestimmte Wendungen und Worte ihre Einschränkungen erhielten. Bei der Auswahl seiner Librettis bevorzugt er die Stoffgebiete von drei großen Dichtern, zu denen er sich immer wieder hingezogen fühlte. Es sind dies Schiller, Victor Hugo, und Shakespeare. Bei diesen drei Meistern findet er also seine Ideale schon vorgezeichnet, die er einmal in einem Briefe an Vaucorbeuil, dem Direktor der Pariser Oper, klargelegt hat (Anm. 2). Er sagt: „Vergessen Sie nicht, daß ich ein Mann vom Theater bin und von meinen Stoffen fortgerissen werden muß. Ich brauche Charaktere und Situationen. Ohne diese kein Heil!" Diese Merkmale sind es also auch, die ihn zu Shakespeare geführt haben. Das erste Mal beschäftigte sich Verdi mit ihm im Jahre 1847, wie aus einem Brief an Mocenigo (Anm. 3) ersichtlich ist. In einer Korrespondenz von 18 Briefen mit Antonio Somma bis zum Jahre 1854 zeigt Verdi die intensive Beschäftigung mit einem Stoffe, den er nicht in ein Werk binden konnte. Noch nach dem „Falstaff" und bis zu seinem Tode soll er mit diesem Stoffe gerungen haben. Und ich glaube, am „König Lear" hat Verdi die wahre Größe eines Shakespeare erst zu erkennen gelernt. Nicht Zeitmangel und drängende Verpflichtungen können es gewesen sein, die dieses Werk ungeschrieben ließen, sondern innere Gründe waren dafür maßgebend, wie eine Äußerung an Mascagni besagt, daß ihm in der Arbeit die Größe einiger Szenen Furcht eingeflößt habe.

Erst der 70 jährige Verdi griff wieder zu einem Shakespeare-Stück, zum „Othello". In den zunehmenden Jahren

---

1) Günter Engler: „Verdis Anschauung vom Wesen der Oper". Diss. Breslau. 1938.

2) Arthur Pougin: „Verdi, sein Leben und seine Werke". Deutsch von A. Schulze 1887. S. 225.

3) Alessandro Luzio: „Carteggi Verdiani". 2 vol. Roma 1935 II, S. 58.

hatte er sich stark mit literarischen Dingen beschäftigt und war nun zu der inneren Einstellung gelangt, um einen Shakespeare auch von Innen zu gestalten. Eine zweite „Macbeth" konnte es nicht mehr werden. In Arrigo Boito fand er dann den Mann, der als Dichter und Dichter-Komponist alle die notwendigen Eigenschaften mitbrachte. Als Wagner-Übersetzer und mit der deutschen Kultur genau bekannt, besaß dieser auch das für Shakespeare nötige Einfühlungsvermögen in den nordischen Geist. Es ist ihm gelungen, das Drama auf die knappste Formel zu bringen und den Erfordernissen der Oper anzupassen, ohne sich am Geiste Shakespeares zu versündigen.

Sieben Jahre später (1890) beginnt der alte Verdi mit der Komposition seiner letzten Oper, des „Falstaff", einer komischen Oper. Über diesen Entschluß schreibt er an Monaldi folgendes: „Es sind 40 Jahre her, daß ich eine komische Oper zu schreiben wünsche, und 50 Jahre, daß ich die „Lustigen Weiber" kenne; indes ... die gewohnten „Aber", die sich überall einstellen, haben sich stets meinem Wunsche widersetzt. Nun hat Boito alle die „Aber" beseitigt und für mich eine lyrische Komödie geschrieben, die sich mit keiner anderen vergleichen läßt. Es macht mir Vergnügen, die Musik dazu zu schreiben, ohne irgendeinen Entwurf, und ich weiß auch nicht, ob ich damit zu Ende kommen werde." (Anm. 4.) Seine einzige komische Oper war „Il finto Stanislao", die verunglückte Jugendoper, die er kurz nach dem Verlust seiner Frau und der beiden Kinder in kurzer Zeit schreiben mußte. In der Zwischenzeit hat er sich nur kurz einmal mit dem Tartüff-Stoff des Molière beschäftigt (Anm. 5), etwa 1868—1870. Es ist interessant, daß es 20 Jahre vor dem Falstaff schon eine Gestalt von ganz ausgeprägten komischen Charakter war, die Verdi angezogen hat.

Daß sich Verdi nicht früher entschlossen hatte, eine komische Oper zu schreiben, lag einmal an einem gewissen Zaudern nach dem verunglückten „Stanislao", dann an dem noch größeren Mangel an guten komischen Textbüchern, die ja noch seltener sind als die tragischen.

---

4) Gino Monaldi: „Giuseppe Verdi und seine Werke", Deutsch von L. Holthof. Stuttgart u. Leipzig. 1898. S. 276.

5) Luzio: a. a. O. II. S. 358 ff.

Betrachten wir einmal das Libretto des „Falstaff" selbst. Die Personenzahl ist in bezug auf Shakespeare auf die Hälfte, nämlich 10, reduziert. (Anm. 6.) Neben zahlreichen Dienern fehlen der Friedensrichter Schaal und der walisische Pfarrer Evans, während von den drei Bewerbern nur Fenton und Dr. Cajus bleiben, der bei Verdi nicht als Ausländer auftritt. Auch der dritte Diener Nym ist fortgeblieben. Bei den Hauptpersonen sind starke Veränderungen eingetreten. Der Mann der Frau Page, der bei Shakespeare und auch bei den anderen Bearbeitungen nirgends eine bedeutende Rolle spielt, ist fortgeblieben. Anna Page wird als Nannetta die Tochter von Ford, ähnlich wie bei Dittersdorf. Frau Ford begünstigt das Verhältnis ihrer Tochter zu Fenton. Damit erreicht Verdi eine entschiedene Gegenüberstellung des Mannes zur Familie Ford, also zu Mutter und Tochter. Frau Quickly — Hurtig fungiert zwar als Botin zwischen den beiden Frauen und Falstaff, ist aber ihre Freundin. Es stehen sich also vier Frauen, wenn man Nannetta dazuzählt, einem Mann, nämlich Ford oder mit Dr. Cajus, zwei Männern gegenüber. Diese dramaturgische Schwäche hat er dadurch auszugleichen versucht, daß er die beiden Gauner Bardolph und Pistol in die Haupthandlung einbezog und erreicht damit zwei geschlossene Komplotts von je vier Personen, wie sie sich im ersten Akt, 2. Bild gegenüberstehen.

Die Einteilung der Oper nimmt Verdi in drei Akten vor zu je zwei Bildern. Die Handlung wird stärker zusammengedrängt, um für die eigentlichen Falstaffszenen mehr Raum zu haben. Ihnen gilt Verdis große Liebe. So spielt die erste Szene jedes Aktes in oder vor dem Gasthaus zum „Hosenbande", und im Kontrast dazu zeigen die zweiten Bilder die Welt der Gegenpartei vor oder im Hause Fords und das Schlußbild im Park zu Windsor, das auf neutralem Boden die beiden Parteien versöhnt. Dieser starken Konzentration des Stoffes zufolge mußte auch das zweite Abenteuer des Falstaff, die Verprügelung als altes Weib, neben anderen Gründen geopfert werden. Überhaupt ist die Oper Verdis von allen hier behandelten am knappsten. Die Person des Falstaff steht, wie schon der Titel besagt, im Mittelpunkt des dramatischen Geschehens, während es bei Nicolai doch die Frau Fluth ist. „Ist der Falstaff Nicolais noch die alte komische Figur, die ver-

6) *Vergl. Anhang S. 133.*

spottet und verprügelt wird, so würde man das bei Verdis Falstaff nicht wagen, im Gegenteil, der Schabernack, den er erleidet, erhöht nur die abgründige Tiefe seines weinseligen Humors." (Anm. 7.)

I. Akt.

1. Teil: Gasthof zum Hosenbande.

Dr. Cajus beschwert sich über Falstaffs und seiner Kumpanen Missetaten bei ihm. Er wird aber abgewiesen, da „die Fakta sehr bestritten". Eine Überprüfung seiner Geldbörse macht den vorher schon überlegten Schritt, sich durch Liebschaft mit Alice und Meg den nötigen Bedarf zu sichern, sehr dringend. Nachdem sich aber Pistol und Bardolph weigern, die beiden Briefe zu überbringen, werden sie von Falstaff hinausgeworfen. Im wesentlichen setzt sich dieser Teil aus Shakespeares „Lustigen Weibern" I, 1 und I, 3 zusammen, die „philosophische" Betrachtung über die Ehre stammt aus H. IV. I. (V, 2).

2. Teil: Vor Fords Haus.

Dieser Teil ist ganz auf Ensemblewirkung abgestellt. Das Quartett der Frauen und das der Männer — Pistol und Bardolph haben Falstaffs Plan an Ford verraten — stehen einander gegenüber, denn beide Parteien beschließen gesondert, obwohl gegen Schluß musikalisch im Dezett vereint, dem dicken Schurken eins auszuwischen. Dazwischen sind Liebesduette Nannetta — Fenton eingeschaltet.

II. Akt.

1. Teil: Im Gasthof zum Hosenbande.

Im wesentlichen folgt Boito hier Shakespeare („L. W." II, 2), Pistol und Bardolph kehren voller „Reue" zu Falstaff zurück. Frau Quickly überbringt die Liebesbotschaft der beiden Frauen. Es geht alles nach seinem Wunsch; er ist stolz auf sich. Da kommt auch noch der verkleidete Ford, um sich seiner dafür bezahlten Dienste zu versichern. Nach einem großen Eifersuchtsmonolog des Ford scheiden die beiden in scheinbar gutem Einvernehmen.

---

7) Josef Gregor: „Shakespeare. Der Aufbau eines Zeitalters". Wien 1935. S. 635.

2. Teil: Zimmer im Hause Fords.

Diese Szene verläuft ähnlich wie Shakespeare III, 3. Neu ist der Einfall, daß Nannetta und Fenton das Durcheinander für ihre Liebelei ausnützen und sich hinter dem bekannten Wandschirm küssen. Ford, der von der Durchsuchung zurückkommt und nichts gefunden hat, hört plötzlich einen lauten Kuß, der in eine Generalpause des Orchesters hineinklingt. Er glaubt nun den Liebhaber mit seiner Frau ertappt zu haben, findet jedoch Nannetta und Fenton. Der gewiegte Theatermann zeigt sich in Boito, der sich eine komische Wirkung nicht entgehen läßt, indem er während dieser vorangehenden Ensembles den von Angstschweiß triefenden Falstaff oftmals aus seinem Korb stöhnen oder nach Luft schnappen läßt. Es ist dies schon die erste Strafe für Falstaff. Das Auskosten der Angst oder einer gefährlichen Situation fast bis zu unserm Mitleid, die eine Bestrafung sein soll, ist eine typische Erscheinung der italienischen Buffa. Wir finden sie nicht bei den deutschen Opern. So war es auch natürlich, daß als Endeffekt das sichtbare Hineinwerfen Falstaffs in die Themse stand, woran alle, auch Ford, unter großem Gelächter teilnahmen.

III. Akt.

1. Teil: Offener Platz vor dem Gasthof.

Die trübseligen, weltverachtenden Gedanken Falstaffs sind bald durch die von Frau Quickly überbrachte Einladung für das Stelldichein im Windsorpark in das Gegenteil gekehrt, denn alle Einwände kann sie hervorragend umdeuten. Während er mit Frau Quickly in die Schenke geht, machen sich die drei Frauen draußen über ihn lustig. Ford und Fenton kommen dazu und es folgen die bekannten Vorbereitungen und Verabredungen für die Nacht. Von Shakespeare wurden dabei verwendet: „Lustige Weiber" III, 5; IV, 4 und 5; V, 3.

2. Teil: Im Park von Windsor.

Auch diese Szene entspricht im wesentlichen Shakespeare. Falstaff wird hier im Gegensatz zu Nicolai ziemlich verprügelt, woran sich seine zwei früheren Diener Pistol

und Bardolph hervorragend beteiligen, bis er Bardolph an seinen Schnapsgeruch erkennt. Nannetta hat sich mit Fenton in der Zwischenzeit vermählt und so dem Vater einen Strich durch die Rechnung gemacht. Auch Falstaffs großer Widersacher ist gefoppt. So kann Falstaff wie der Veranstalter eines Festes das Schlußwort ergreifen in der berühmten Fuge: Alles ist Spaß auf Erden.

V. Die musikalische Gestaltung

a) *Dittersdorf.*

An der Geschichte der Musik haben mehrere Völker zu verschiedenen Zeiten ihren besonderen Anteil gehabt. Die einzelnen Epochen stehen oft unter der Einflußsphäre eines bestimmten Volkes, das gerade günstige Voraussetzungen für seine Entwicklung gefunden hat. In ähnlicher Weise werden zu bestimmten Zeiten von den einzelnen Völkern manche Gattungen in ihrer Ausbildung bevorzugt. So war zum Beispiel die Oper bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine fast ausschließliche Domäne Italiens. Nicht nur italienische Musiker, sondern auch ihre Vermittler, wie Opernsänger, Textdichter, Theatermaler und Impressarii waren an fast allen europäischen Höfen zu finden und konnten überall ihren Stempel aufdrücken. „Dadurch, daß das deutsche Volk es versäumte, im richtigen Augenblick und mit der vollen Entschiedenheit sich die italienische Monodie, d. h. den begleitenden Sologesang, anzueignen, ist seine Musik während des 17. und 18. Jahrhunderts in eine Fremdherrschaft geraten, die künstlerisch und wirtschaftlich schwer auf ihm gelastet hat." (Anm. 1.) Ob der Vorwurf eines Versäumnisses zu Recht besteht, bleibe zwar dahingestellt. Die Tatsache der italienischen Vorherrschaft ist jedoch unbestreitbar. Eine Betrachtung deutscher Opernmusik der in Frage kommenden Zeit hat also den wichtigen Faktor italienischen Musikgestaltens in Rechnung zu stellen. Es gehörte gewissermaßen zum guten Ton für einen deutschen Musiker, der etwas gelten wollte, in Italien gewesen zu sein. Die räumliche Nähe Wiens von Italien führte dazu, daß diese Stadt wie keine zweite zum Hauptstützpunkt der italienischen Oper auf fremden Boden wurde.

In Wien am 2. November 1739 wurde Karl Ditters von Dittersdorf als Sohn des k. k. Hof- und Theaterstickers

---

1) *Hermann Kretzschmar: „Aus Deutschlands italienischer Zeit". In: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1901. Leipzig 1902. S. 47.*

und Oberleutnants der bürgerlichen Artillerie geboren. Obwohl die Familie aus Danzig stammte, „ist doch das lebens- und genußfreudige Österreichertum mit seinem Sinn für äußeren Glanz in seinem Wesen der hervorragendste Zug" (Anm. 2). Schon mit 12 Jahren trat der als Wunderknabe geltende Karl Ditters in die Dienste des Prinzen von Sachsen-Hildburghausen, der ihm neben der musikalischen Ausbildung eine gründliche Allgemeinbildung angedeihen ließ. Auch machte er ihn mit den adligen Künsten des Fechtens, Reitens und Weidwerkes bekannt, was sicher auch mit den Grund gelegt hat zu seiner späteren seltsam anmutenden Überschätzung gesellschaftlichen Ranges und seinem gesellschaftlichen Ehrgeiz, wie seine Lebensbeschreibung deutlich kundtut (Anm. 3). So nehmen die Gespräche mit dem Kaiser breitesten Raum darin ein, und die Erhebung in den Adelsstand bezeichnet Dittersdorf als die „wichtigste Epoche seines Lebens". In Wien kam er in nähere Berührung mit Gluck, als dessen Begleiter er eine, wenn auch nur kurze Reise nach Italien unternahm. In Bologna, wo Gluck seine Oper „Il trionfo di Clelia" zur Erstaufführung brachte, hielt er sich länger auf und kam mit allen musikalischen Persönlichkeiten, wie Farinelli, Padre Martini, Mazzoni, Nicolini in Berührung.

Lag seine musikalische Erziehung im wesentlichen schon in den Händen von zwei Italienern (für die Violine Trani und für die Komposition Giuseppe Bonno), so konnte Dittersdorf nun den Geist der italienischen Musik an Ort und Stelle selbst aufnehmen. Mit diesem Italienaufenthalt 1763 und der Rückkehr wieder nach Wien, wo ihn herzlicher Verkehr mit Haydn verband, sind die Lehrjahre abgeschlossen und die Schaffenszeit setzte ein. Die nächsten sechs Jahre brachte er als Kapellmeister beim Bischof von Großwardein zu, in die auch die dramatischen Jugendarbeiten fallen. Obwohl ein Theater dort nicht vorhanden war, verstand es Dittersdorf, den Bischof für den Neubau eines solchen zu interessieren. Der unwiderstehliche Drang zum Theater läßt ihn auch an seinem zweiten Aufenthaltsort,

---

2) Hans Heckel: „Dittersdorf" Schlesische Lebensbilder. Schlesier des 18. und 19. Jahrhunderts. Breslau 1926. S. 88.

3) Karl Ditters von Dittersdorfs Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktiert. Herausg. von Edgar Istel. Leipzig o. J. bei Reclam.

beim Fürstbischof Schaffgotsch von Breslau auf Schloß Johannisberg, wo er fast bis zum Lebensende ausharren sollte, Mittel und Wege finden, ein Haustheater zu errichten. Zunächst mußte ein „Turm" dafür hergerichtet werden, dann wurde das Theater sogar in einem Schießhaus untergebracht. Auch die Kapelle, die Dittersdorf hier zusammengestellt hatte, genoß bald weit und breit großes Ansehen. Trotzdem ist es sehr zu bedauern, daß Dittersdorf nicht den persönlichen und künstlerischen Ehrgeiz aufbrachte, ein größeres und dankbareres Betätigungsfeld zu finden als Johannisberg. Und es ist seltsam genug, daß er es ablehnte, Nachfolger des verstorbenen Hofkapellmeisters Gaßmann in Wien zu werden, bloß weil er bereits mehr Einkünfte besitze. Zwischendurch unternahm er mehrere Reisen, von denen zwei nach Wien (1772 und 1786/87) und eine nach Berlin (1789) von Bedeutung sind. Seine dramatischen Hauptwerke beginnen in dem Wiener Aufenthalt 1786/87. Es sind „Doktor und Apotheker", „Betrug durch Aberglauben", „Liebe im Narrenhause". Die erstgenannte Oper schlug sogar Mozarts „Figaro" aus dem Felde, der fast zu gleicher Zeit seine Aufführung erlebte.

Obwohl Dittersdorf zu seinen Lebzeiten zu den populärsten deutschen Musikern zählte, was unten noch weiter ausgeführt werden soll, war darin doch schon in seinen letzten Lebensjahren ein spürbarer Rückgang zu verzeichnen. Zermürbende Krankheit und merkliche Abkühlung des persönlichen Verhältnisses zum Bischof, wozu nach dessen Tode drückendste materielle Not kam, lähmten seinen Lebensmut, aber in nur geringerem Maße litt darunter seine unermüdliche Schaffenskraft. Seinem Sohne diktierte er seine Lebensbeschreibung in die Feder, worin er in bitterem Tone eine Art Hilferuf ausstößt, nach seinem Tode doch wenigstens sich seiner Familie anzunehmen. „Seit den letzten fünf Jahren habe ich ... eine beträchtliche Sammlung ganz neuer Werke, als Opern, Sinfonien, eine große Anzahl Stücke für das Fortepiano verfertigt. Alle diese Sachen sind schon vor einem Vierteljahre in der neuen musikalischen Zeitung (Anm. 4) angekündigt; aber — mein Gott! — bis jetzt hat

4) Allgemeine Musikalische Zeitung, Intelligenzblatt, Dezember Nr. 5, 1798. S. 18—20. Es enthielt Hinweise auf 6 Sinfonien, 30 Sonaten, 12 Liedern, 72 „Vorspiele aus allen harten und weichen Tonarten", 2 italienische und 6 deutsche komische Opern. (Vergl. Arnold: a. a. O. S. 134.)

sich noch kein Abnehmer eines einzigen Stückes gefunden; und leider kann ich auch so eine Unterstützung, ungeachtet ich gewiß gute Ware für Geld gebe, nicht finden" (Anm. 5).

Unter diesen angeführten Opern befindet sich unser Werk „Die lustigen Weiber von Windsor", das aber zu dieser Zeit ihre Erstaufführung schon erlebt hatte (Anm. 6). Es ist uns ein Brief Dittersdorfs an den Herzog Friedrich August zu Braunschweig-Oels erhalten, aus dem hervorgeht, daß er das Textbuch zu den „Lustigen Weibern" vom Herzog selbst mit dem Auftrag der Vertonung zugeschickt bekommen habe (Anm. 7).

In Oels besaß der Herzog schon ein eigenes Hoftheater, als er 1793 mit der Waeserschen Schauspielergruppe aus Breslau einen Vertrag schloß. Seitdem wurden nun auch Singspiele und Opern gespielt. Dittersdorfs Werke wurden von dieser Truppe außerordentlich bevorzugt. Man findet eine reichhaltige Auswahl seiner Werke im Repertoire. Von 1794—1797 werden nicht weniger als 11 neue Opern gespielt. Dittersdorf selbst war öfters bei Aufführungen in Oels zugegen, von alledem er aber seltsamerweise nichts in seiner Biographie berichtet. So war er auch bei der Uraufführung der „Lustigen Weiber" am 25. Juni 1796 zugegen, die sogar von ihm selbst geleitet wurde (Anm. 7). Das Werk schien gefallen zu haben, denn es wurde — soweit sich aus den Mitteilungen ersehen läßt — noch viermal wiederholt, und zwar am 10. September 1796, 3. Dezember 1796, am 15. März 1800 und am 8. November 1800.

---

5) Dittersdorf: Biographie, a. a. O. S. 218.

6) Die Partitur befindet sich jetzt in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Im Jahre 1884 erbte der König von Sachsen die Bibliothek des Herzog Wilhelm von Braunschweig-Oels mit den Handschriften des Herzog Friedrich August von Braunschweig-Oels.

7) Stadtbibliothek Breslau: Handschriftliche Sammlung von Theaterzetteln, Konzert- und Theateranzeigen von R. K. Kießling. Hs. R. 2910, III (26 Blätter). Bl. 22: „Ich habe sowohl die von Euer Durchlaucht gnädigst genehmigte Übersetzung des Ugolino, als die beigefügte pieçe: die Weiber aus Windsor erhalten und werde keinen Fleiß sparen, um die Befehle zu vollziehen ..."

(Der Brief, Bl. 22, ist abgedruckt bei Riedinger: a. a. O. S. 311 f.)

Die „Lustigen Weiber" gehören also zu den letzten Werken, die Dittersdorf geschrieben hat. Zwei Tage, nachdem er die Biographie beendet hatte, starb er am 24. Oktober 1799 zu Neuhof, einem Landgute des Barons Stillfried. So endete ein Leben, das schon so hoffnungsvoll und vielversprechend begonnen hatte. Obwohl Dittersdorf mit Ausnahme der Wiener Zeit nur für kleine Hoftheater, die keinen ausgesprochenen Opernbetrieb kannten, geschrieben hat, liegt seine Hauptstärke gerade auf diesem Gebiet. Nach der Zusammenstellung von Riedinger (Anm. 8) sind 44 Opern erhalten, deren Gesamtsumme sicher höher liegt.

Wie Riedinger in seiner Arbeit ausführlich nachgewiesen hat, bringt Dittersdorf formal nichts Neues in seinen Werken. Es ließen sich als Stilelemente zwei Hauptrichtungen bei ihm feststellen: „1. Die italienische Oper; die ernste, mit ihrem unnatürlichem, überwuchernden Gesangswesen und die komische Oper, die dagegen mehr auf das Natürliche Gewicht legte. 2. a) Das deutsche Singspiel im engsten Anschluß an das Lied und die einfache Arie, b) Glucks Bestrebungen" (Anm. 9). Daneben jedoch steht der Einfluß der Mannheimer Schule, Haydns und vor allem Mozarts.

Im Folgenden sei nun die Gestaltung der „Lustigen Weiber" genauer betrachtet. Überschaut man sich darin das Verhältnis von Solo- zu Ensemblenummern, so muß man hier feststellen, daß ein gewisser Ausgleich geschaffen ist. Von 22 Nummern insgesamt sind genau die Hälfte Sologesänge. Dabei ist zu berücksichtigen, daß wohl in den 2 Finales Sologesänge vorhanden sind, die dabei nicht mitgezählt sind, daß aber anderseits die räumliche Ausdehnung der Finales erheblich größer ist als die der Arien. Ferner ist die Anzahl der Arien, in denen der Gang der Handlung stillsteht, schon stark reduziert. So sind die meisten Partien szenisch behandelt; können also nicht bei der Aufführung fortgelassen werden.

Bei Dittersdorf macht sich deutlich bemerkbar, daß die Arie von dem Ensemble verdrängt wird. In den „Lustigen Weibern" wurde diese Richtung schon dadurch

---

8) Lothar Riedinger: „Karl von Dittersdorf als Opernkomponist". In: Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der D. T. Ö. Herausg. v. Guido Adler. 2. Heft. Leipzig und Wien. 1914.

9) Ebd. S. 303.

begünstigt, daß ein breites Handlungsfeld, das stofflich ein ganzes Schauspiel gefüllt hat, auf eine Oper zusammengedrängt werden mußte.

Die Technik des Ensembles und Finales stammt ursprünglich aus der opera buffa. Dittersdorf kommt nun das Verdienst zu, diese Technik auf das Gebiet der deutschen komischen Oper verpflanzt zu haben; zuerst in seinem Hauptwerk „Doktor und Apotheker" 1786. Von da ab finden sich Finales in allen seinen Opern. Sicher war Mozarts „Figaro"-Aufführung vom 1. Mai 1786 nicht ohne Einfluß auf diese Entwicklung. Die äußere Formung dieser Ensemble- und Finalsätze sind außerordentlich abwechslungsreich gestaltet. Dies wird erreicht durch häufigen Wechsel von Tempo, Takt, Tonart und Instrumentation.

Von den Zeitgenossen wird immer wieder an seinen Melodien die Eingängigkeit und der „schöne fließende Gesang" (Anm. 10) gerühmt. So meint das „Berliner Musikalische Wochenblatt" von 1791, daß der Erfolg seiner Opern „unstreitig dem zuzuschreiben sei, daß sie der Fassungskraft eines jeden, selbst des ungebildeten Zuhörers, angemessen sind. Die Melodien sind, wenn auch nicht immer neu und edel, doch immer so ins Gehör fallend, daß man den Augenblick in Versuchung gerät, sie mitzusingen" (Anm. 11). In Reichards Theaterkalender (Anm. 12) heißt es zwar, es sei „alles so populär, so faßlich", aber „viele solche Musiken darf man dennoch nicht hintereinander hören, wenn sie Beifall behalten sollen". Fragen wir uns nun, worin die Begründung liegt, warum die Zeitgenossen das Urteil: „populär, aber nicht nachhaltend" fällten, so kommen wir auf das Wesen der Dittersdorfschen Melodiebildung überhaupt zu sprechen. Ihre Hauptmerkmale kennzeichnen sich in einer lockeren, kurzgliedrigen Formgebung und einem leichten, grazilen Fluß. Kurze motivartige Melodiesplitter werden sequenzartig aneinandergereiht und oft bis zum Überdruß wiederholt, ohne daß eine Ab-

---

10) (Ign. Ferd, Arnold): „Karl von Dittersdorf. Seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke. Bildungsbuch für junge Tonkünstler". Erfurt 1810. S. 141.

11) Berliner Musikalisches Wochenblatt, 1791. S. 37. (Siehe: Heckel: Dittersdorf; a. a. O. S. 93.)

12) H. A. O. Reichard: „Taschenbuch für die Schaubühne". (Auch: Theater-Kalender) Gotha 1791.

wechselung bringende Variierung eintritt. Dadurch wird es dem Hörer leicht gemacht, eine eben gehörte Melodie sofort zu behalten und nachzuträllern. Im Vergleich aber zu Mozart könnte man sagen, daß diesen Melodien der große Atem, der alles umspannende Bogen fehlt. Wenn Dittersdorf jedoch die Motive aneinanderreiht, so tut er dies nicht wahllos, sondern immer im Sinne und im Geiste des deutschen Volksliedes. Fast unerschöpflich ist der Quell seiner volkstümlichen Themen. Wie Riedinger nachweist, sind seine Lieder manchmal geradezu als Volkslieder zu bezeichnen und bilden den Tummelplatz für volksläufige Melodien. Der Angelpunkt seines Schaffens ist das Lied. Wir begegnen dauernd, sogar in den Ensembles, liedartigen Komplexen. Nur ungern wird die Symmetrie eines liedhaften 4-, 8- oder 16-Takters überschritten. Für die Gestaltung der Melodie selbst unterscheidet Riedinger zwei Möglichkeiten: „Die Singstimme kann entweder rein gesanglich oder dem Sprechen gemäß geführt werden. Im ersten Fall ergibt sich die Melodie mit mehr oder weniger langen Notenwerten, im zweiten Fall das Parlando" (Anm. 13). Jedoch nähert sich das Parlando „dem kantablen Gesang dadurch, daß die kurzen Notenwerte des Parlandos dem Silbenmaß entsprechend teilweise durch längere ersetzt werden und auch die Intervalle dem Tonfall der Rede gemäß wechseln. Es ist dies eine musikalische Deklamation, halb Gesang, halb Sprechgesang (in höchster Entwicklung bei Glucks Arien)" (Anm. 14). Die Regelmäßigkeit und das Sich-Entsprechen kleiner Melodieglieder, die eben von der deutschen Vorliebe für das Lied herrühren, erzeugen auch im Rezitativ eine auffällige Geschlossenheit des Aufbaus. Darin unterscheidet sich dieses Parlando grundsätzlich von dem der Italiener. Bei diesen hat es den Charakter des melodisch mehr oder weniger fest gelegten Daherplapperns. Dittersdorf jedoch geht von einem metrisch gefaßten Sinn- und Wortakzent aus. Diese Art des Parlando finden wir wieder bei Lortzing. In Beispiel 1 und 2 (siehe Notenanhang) sehen wir zwei Belege für deutsches und italienisches Parlando. Das italienische Parlando hat immer den Charakter des Improvisierten an sich, wie dies auch die Praxis unterstreicht. (Anm. 15.) Wir wissen z. B. aus der Zeit des

13) Riedinger: Dittersdorf; a. a. O. S. 278.

14) Riedinger: Dittersdorf a. a. O. S. 279.

15) In diesem Zusammenhang ist es nicht ohne Interesse,

18. Jahrhunderts, daß die Secco-Rezitativ, aus denen die Parlandomanieren hervorgegangen sind, als unwichtiger zum Schluß komponiert wurden und sogar manchmal überhaupt nicht aufgezeichnet worden sind. Ihre freie Gestaltung war die Hauptsache. Diese freie Formung hat sich das italienische Parlando, das rhythmisch und musikalisch in den einzelnen Nummern festgelegt wird, auch weiter erhalten. Das deutsche Parlando versucht hingegen eine stärkere Assimilation an den allgemein herrschenden Gesangsstil. So fällt der Parlandoton nicht so stark aus dem übrigen

---

sich zu erinnern, wie Deutschland das von Italien um 1600 ausgehende monodische Prinzip aufgenommen hat. Friedrich Blume sagt darüber Folgendes (Anm. 1): „Das Wesen des monodischen, rein persönlich bedingten Stils lag den Deutschen nicht ... Eine deutsche Oper im eigentlichen Sinne hat es nie gegeben; im weltlichen Liede ist der monodische Typ keineswegs in reiner Gestalt durchgedrungen; was auf diesem Gebiete im 17. Jahrhundert sich bildete, das Sololied war ebenso in der Gestalt als geistliches wie als weltliches Lied nur bedingt ein Absenker der Monodie. Vielmehr sind von Anfang an Einflüsse des volkstümlichen Liedes und des Chorals auf das Sololied bestimmend gewesen, und diese haben hier wohl einzelne Elemente der Monodie aufkommen lassen, aber ihr eigentlichstes Charakteristikum, der freie, nur vom Text bedingte und durch keine Formschranken gebundene Linienzug konnte im deutschen Liede nicht bestehen." So erfuhr auch das italienische Secco-Rezitativ in der frühdeutschen Oper eine charakteristische Umprägung. Schon in Stadens „Seelewig" (Anm. 2) und später in Georg Philipp Telemans „Pimpinone" (Anm. 3) wird die freie Rezitativform des Italieners in die Form des einfachen deutschen Liedes umgegossen. Auch später erfuhr das Rezitativ manche Veränderung in Deutschland.

[1) Friedrich Blume: „Das monodische Prinzip in der Kirchenmusik." Leipzig 1925. S. 75.]

[2) „Seelewig" von Siegm. Theophil Staden. Abgedruckt in: Monatshefte für Musikgeschichte. Red. v. R. Eitner. 1880. S. 72. Das Rezitativ Ehrelob-Reichimut.]

[3) „Pimpinone" von Georg Philipp Teleman. In: Das Erbe deutscher Musik. Reichsdenkmäler. Bd. 6. 1936. Das Rez. Nr. 2, S. 8, die ersten 4 Takte.]

Rahmen. Es seien noch zwei Beispiele von Dittersdorf und Salieri angeführt, die das oben Gesagte erhärten sollen und vielleicht den typischen Unterschied noch deutlicher werden lassen (Beisp. 34 und 35). Sie sind wahllos herausgesucht und stammen beide aus dem jeweiligen ersten Finale. Dittersdorf gliedert einen Satz deutlich in einzelne Abschnitte, die gesondert dastehen und am Schluß eine gewisse Abrundung erfahren. Bei Salieri jedoch geht der Melodiestrom ohne Unterbrechung bis zum Satzende durch ohne einen Einschnitt zu machen. Dadurch entsteht der oben erwähnte Plapperton bei Salieri, während wir bei Dittersdorf doch den Eindruck des Redens haben, das den einzelnen Satz in Sinnpausen zerlegt.

Wenn Dittersdorf auch in den „Lustigen Weibern" hier und da Zugeständnisse an die Sänger machte, so liegen sie in derselben Richtung wie die Mozarts in der „Entführung"; eine in der damaligen Zeit nicht wegzudenkende Modeerscheinung. In unserer Oper sind ausgesprochene Koloraturarien nur zweimal vorhanden (I. Akt, Nr. 8 und II. Akt, Nr. 5, hier mit konzertierender Oboe). Sie werden beide Male der Luise zugedacht und tragen ausgesprochen neapolitanischen Charakter. Die Handlung steht still, also eine Konzerteinlage. Diese Manieren mußten die Komponisten berücksichtigen, um die Sänger nicht zu verärgern, wie sie ebenso die damalige Verzierungspraxis in Rechnung stellen mußten. Gegen die letzte Erscheinung waren die Komponisten völlig machtlos. Dittersdorf selbst spricht dies sehr eindeutig in einem Aufsatz der Allgemeinen Musikalischen Zeitung von 1798 aus, er schreibt darin: „Man sollte im Akkompagnement und in allen Nebendingen so einfach als möglich sein, damit der Sänger in der Freiheit seines Vortrags in Verzierungen usw. nicht so sehr beschränkt würde. Denn es ist vergebens, wenn man ihn durch große Fülle der Harmonie usw. bloß auf das Vorgeschriebene beschränken will; und so entstehen dann Verzierungen der Verzierungen: Ein Chaos, das am Ende unausstehlich wird" (Anm. 16 u. 17). Sein Bestreben ist es durch Einfachheit in der Musik die Manieren der Sänger auf ein erträgliches Maß zu beschränken.

16) *Allgemeine Musikalische Zeitung, 28. Nov. 1798, Nr. 9. S. 171.*

17) *Riedinger: Dittersdorf a. a. O. S. 301.*

Das Orchester in Dittersdorfs „Lustigen Weiber" hat die Zusammensetzung des „Mozartorchesters", nämlich 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte und Streichquintett. Nur selten kommt bei einer Nummer das eine oder andere Instrument in Fortfall. Bei der Sinfonie, der Bramarbasarie des Falstaff (I. Akt, Nr. 2) und im Schlußfinale treten noch Clarini und Tympani hinzu, die er meist nur aus Gründen besondere Charakteristik verwendet. Im Schlußchor und Ballett der Feerie schreibt er sogar Castagnetti und Handpauken vor. Während die Instrumentation seiner früheren Werke noch recht dünn und dürftig ausgefallen war, hat doch Dittersdorf besonders seit seinem zweiten Wiener Aufenthalt durch die Mozartschen Partituren entscheidende Anregungen erfahren. Noch erscheinen in den „Lustigen Weibern" die Bläser über dem führenden Streichkörper nur aufgesetzt, noch ist der Satz meist nur dreistimmig, indem die Bratsche col basso geführt wird, aber immer mehr lernt er, den individuellen Charakter der einzelnen Instrumente in den Dienst der Charakterisierung zu stellen. Riedinger nennt die Entwicklung der Dittersdorfschen Instrumentation ein „Sichdurchringen von der Objektivität zur Subjektivität" (Anm. 18).

Und damit kommen wir auf das Gebiet der musikalischen Charakteristik überhaupt zu sprechen. Hierin besitzt Dittersdorf eine speziale Begabung, die ihren bekanntesten Niederschlag in den Sinfonien bekommen hat, die er nach Ovids „Metamorphosen" komponiert hatte. Dazu kam seine Begabung für das Drastische und Komische, was schon seine Zeitgenossen an ihm immer wieder hervorhoben. So z. B. schreibt Schubart in seiner „Ästhetik der Tonkunst": „Er (Dittersdorf nämlich) hat eine ganz eigentümliche Manier, die nur zu oft ins Burleske und Niedrigkomische ausartet. Man muß oft mitten im Strome der Empfindungen laut auflachen, so buntscheckige Stellen mischt er in seine Gemälde. Nicht leicht dürfte einem Komponisten die komische Oper besser gelingen als diesem: denn das Lächerliche versagt ihm nie" (Anm. 19). Oder in Arnolds! Dittersdorf-Biographie ist zu lesen: „In Hinsicht der komischen Laune, des populären Stils und der Karikatur im Ausdruck

---

18) Riedinger: Dittersdorf; a. a. O. S. 301.

19) Ludwig Schubart: „Chr. Friedrich Dan. Schubarts Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst". Wien. 1806. S. 234.

behauptet sich unstreitig Dittersdorf in seinen Werken am allgemeinsten in Besitz, besonders jener Karikatur, welche man bisher nur als ein Eigentum der Maler angesehen hat" (Anm. 20). Die Sonderbegabung Dittersdorfs für die leichte Muse zeigt wohl am besten die Tatsache, daß sich unter seinen erhaltenen Opern nur eine einzige ernste Oper darunter befindet, nämlich das ernsthafte Singspiel „Ugolino", das etwa zur selben Zeit wie die „Lustigen Weiber" entstanden ist. In sehr verschiedener Weise hat Dittersdorf die musikalische Charakterisierung benutzt. Ich glaube dafür 4 Möglichkeiten feststellen zu können, die im Folgenden näher beleuchtet werden sollen:

1. Wiedergabe von Affekten,
2. Wiedergabe von Gegenständlichem, physikalischen Erscheinungen,
3. Drastische Komik durch die Verwendung unpassender musikalischer Stilmittel,
4. Wiedergabe von Unausgesprochenem, was im Text nicht angedeutet ist.

Bestimmte Gefühle musikalisch zu charakterisieren, ist durchaus nichts Neues in der Musikliteratur. Als Beispiel mag die recht gelungene Arie (I. Akt, Nr. 6) der Frau Ruthal angeführt werden, die ein Preislied auf die Schlauheit der Frauen singt. Wie trefflich kommt hier die Pfiffigkeit zum Ausdruck! (Beisp. 3.) Auch die musikalische Wiedergabe von physikalischen Erscheinungen entstammt einer alten Praxis, deren Hochburg in Frankreich stand. Worauf auch schon Riedinger hinweist, bilden in Arien oft nur Worte Anlaß für Kleinmalerei. Rezitativ und Arie der Luise (II. Akt, Nr. 5) ist eine wahre Fundgrube dafür. Bei den Worten „Ich hörte Stürme brausen" (Beisp. 4) vermeint man das stoßweise Heulen des Windes zu verspüren, das durch die synkopischen Betonungen auf dem verminderten Septakkord hervorgerufen wird. Im ersten Finale wird Falstaff von den Frauen vor dem wütenden Wallauf in einen Waschkorb versteckt. Dieses Einsteigen in den Korb gestaltet Dittersdorf folgendermaßen: nach einem più agitato beginnt ein Adagio-Satz (Beisp. 5) bei den Worten „Aus der Luft geh ich in das Grab und steige nun

20) Arnold: Dittersdorf; a. a. O. S. 150.

zur Hölle hinab, lebet wohl, vergeßt mich nicht, Nächstenliebe ist ja Pflicht." Bei diesen Worten ertönt eine choralartige Orchesterbegleitung, die urkomisch in dieser lächerlichen Situation wirkt. Einen Kompositionsstil wendet Dittersdorf hier an, der bei ihm ganz ungewohnt ist und sonst kaum vorkommt, worum sich diese Stelle um so mehr abhebt.

In Nr. 6 des II. Aktes wird Falstaff wieder von dem unangenehmen Besuch seiner drei Gläubiger geplagt, die auf Bezahlung der Schulden dringen. Nachdem er ihnen aber weismachen konnte, daß er „inkognito", des „Kaisers General" sei und „heute den Courier" erwarte, werden die Gläubiger ob ihrer aufdringlichen Beleidigung ganz klein und bieten ihm sogar neues Geld an: „Betrachtet diese Rollen... (Beisp. 6). Während die Drei ihre Bitte akkordisch deklamieren, führen die beiden Violinen eine Eigenbewegung aus, die nicht mehr oder weniger bedeuten soll als der Ausdruck des Spottes, den Falstaff über sie empfindet. Man könnte sich denken, daß die Musik das ausdrücken will, was man im Volksmund eine „lange Nase machen" nennt: wie seid ihr doch dumm. Obwohl Falstaff so tut, als ob er das angebotene Geld abschlagen möchte, hüpft ihm doch das Herz vor Freude und die Musik steigert das bis zum Lachen (Beisp. 7). Wir sehen, daß die Musik im ersten Fall etwas sagen will, was in keinem Zusammenhang mit den vorgebrachten Worten steht. Im zweiten Fall versucht die Musik dem wahren Gefühl Falstaffs Raum zu geben, der äußerlich ja den großen und reichen Mann spielt. Die Musik steht also nicht nur im Dienste der dramatischen Situation, sondern vermittelt Gefühle, die in Worten unausgesprochen bleiben. Es wäre wohl verfehlt und musikgeschichtlich verfrüht, wollte man bei Dittersdorf schon Anklänge an Wagners musikalische Ideensprache gefunden haben. Eines läßt sich jedoch klar erkennen: Seine Vorliebe für musikalische Charakteristik und tonmalerische Ausdeutung. Wir werden im Weiteren noch sehen, daß dagegen Salieri für diese Merkmale weniger Interesse zeigt. Als Italiener steht er darin nicht nur nicht vereinzelt da, sondern beweist eine typische Erscheinung der italienischen Musik überhaupt. Überschaut man einmal die Musikgeschichte, so wird man leicht feststellen, daß der Italiener für Programmusik und Tonmalerei viel weniger übrig hat als z. B. die Deutschen oder Franzosen. Das läßt sich allein

schon daraus erklären, daß diese Effekte ein Sondergebiet der Instrumentalmusik sind. In der Oper, wo ein Zusammenwirken von Vokal- und Instrumentalmusik besteht, würden Instrumentaleffekte zu sehr von der italienischen Domäne des Gesanges ablenken.

Um die *musikgeschichtliche Stellung* des *Dittersdorfschen Schaffens* richtig zu charakterisieren, müssen einmal kurz die *musikalischen Verhältnisse in Wien gegen Ende des 18. Jahrhunderts* beleuchtet werden, die auch für die musikalische Beurteilung Salieris, der im folgenden Kapitel betrachtet wird, von Bedeutung sind. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts entwickelte sich Wien immer mehr zum musikalischen Mittelpunkt Europas, dessen kulturelles Leben durch die Person des Kaiser Josefs II. die wohlwollendste Förderung erfuhr. Die verschiedensten musikalischen Strömungen, die zu einem Teil aus anderen Ländern kamen, fanden hier ihren Niederschlag.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erleben wir das allmähliche Absinken der ernsthaften neapolitanischen Solooper, an deren Stelle die opera buffa tritt. Den rechten Aufschwung nahm sie durch die Wiener Aufführung von Pergolesis „Serva padrona" im Jahre 1747 und die Übersiedlung seit 1757 von Giuseppe Scarlatti, der fünf Opern für Wien schrieb. In den nächsten Jahren findet sich eine Menge italienischer Buffokomponisten ein, von denen die wichtigsten genannt werden sollen: Scolari, Galuppi, Piccini, Fischietti, Sacchini und Guglielmi. Die Blüte und zugleich der Niedergang der opera seria fällt zusammen mit der Schaffensperiode von Salieris Lehrer Gaßmann, der dem allgemeinen Zeitgeschmack folgend, sich vom Jahre 1770 entschiedener der opera buffa zuwendet. Ihre Blüte erreicht die opera buffa dann in den Jahren nach 1783 (Anm. 21).

Zu gleicher Zeit machten sich Einflüsse aus Frankreich bemerkbar. Dort hatte sich das Vaudeville-Stück durch die Aufnahme von Gassenhauern und anderen musikalischen Formen aufstrebend bald neben die Oper zu stellen gewußt. Zu eigentlichen Kunstformen der opéra comique schwangen sich diese musikalischen Komödien erst auf, als Rousseau

---

21) Robert Haas: Vorwort zu „Ignatz Umlauf, Die Bergknappen". In: D. T. Ö. XVIII. 1. 1911. S. XXI f.

während des Pariser Streites um die „Serva padrona" 1752 dieses Stück ins Französische zu übertragen versuchte und den „Devin du village" schuf. Die französischen Singspiele wurden in Wien bald hernach bekannt, als die französische Schauspielertruppe Herberts 1752 die Bretter bezog und erst 1772 Wien wieder verließ (Anm. 21). Aber schon 1776 spielten auf kurze Zeit die französische Operntruppe Hammons und 1780 eine Gesellschaft unter Delainval und Beaubourg im Stadttheater. Wie stark die französische Kunst ihre Wirkung ausübte, sehen wir am deutlichsten in der Person eines Gluck, der, abgesehen von seinen Reformwerken, es nicht verschmähte, kleine französische Singspiele zu schreiben.

Trotz oder neben fremden Einflüssen in dieser Zeit laufen die Bestrebungen, Wien zu einem Mittelpunkt deutscher Bildung zu machen. Im Jahre 1776 wurde das Burgtheater aus der Hand von Privatpächtern in die Verwaltung des Hofes genommen und zum „Nationaltheater" erhoben. Unter dem kunstliebenden Kaiser Josefs II. sollte das ganze Theaterwesen eine Neugestaltung erfahren. So wurden u. a. Pläne zu einer umfassenden Theaterbibliothek und einer Theaterschule erwogen. Zu diesem Zweck schickte der Kaiser den Schauspieler J. H. F. Müller auf eine Kunstreise, auf der er die deutschen Theaterverhältnisse studieren sollte, vor allem aber im Hinblick auf das deutsche Singspiel, das dem Kaiser ganz besonders am Herzen lag. Trotz des für die Oper ablehnenden Berichtes von Müller, wie schädlich dem Theater die Oper sei (Anm. 22), wurde 1778 ein „Deutsches Nationalsingspiel" mit Umlaufs „Bergknappen" eröffnet. Obwohl das von seiten des Publikums entgegengebrachte Interesse nicht gering und unbedeutend war, mußten nach zehn Jahren die Pforten wieder geschlossen werden. Die Singspieltradition lebte jedoch in den Vorstadttheatern mit den oft derben Schwänken eines Wenzel Müller oder Joh. Schenk weiter.

Das Repertoire des Nationalsingspieles, das der Kaiser selbst bestimmte, war in keiner Weise einheitlich. Vor allem war man sich nicht klar genug darüber, daß das deutsche

22) Gothaer Theaterjournal, 1778 (9. Stück). „Fragment der Geschichte der Wiener Schaubühne", wohl von Stephanie dem Jüngeren selbst. Abgedruckt bei Rob. Haas; a. a. O.; S. IX.

Singspiel auch einer deutschen musikalischen Form bedurfte. Das norddeutsche Singspiel der Hillerschen Richtung vermochte sich in Wien nicht einzubürgern. Der Geschmack für sie war sogar ziemlich entgegengesetzt (Anm. 23). Um sich aber in den Besitz der nötigen Stücke zu setzen, schritt man zu der für die weitere Entwicklung des Singspiels verhängnisvollen Methode der Übersetzung fremder Musikwerke. Statt zu versuchen, die heimischen oder auch andere deutsche Komponisten für diese Zielsetzung zu interessieren und zu mobilisieren, zog man es vor, das französische Singspiel im deutschen Nationalsingspiel einziehen zu lassen. Duni, Gossec, Monsigny und Gretry gehörten zu den meistgespieltesten Komponisten. Auch die italienische Buffa fand bald Eingang. So waren z. B. im Jahre 1780 von elf aufgeführten Werken nur vier davon original deutsch. Obwohl der Hof das französische Schauspiel und die italienische Oper in der Originalsprache verleugneten, sah man doch in einer Übersetzung dieser Werke keine Bedenken.

Und in diese musikalische Situation, in der sich der deutschen Oper die heitere Muse zur Seite stellen wollte, wurden zwei deutsche Musiker hineingeboren, denen aber nur der Anfang gelang: Dittersdorf und Mozart. Mozarts „Entführung aus dem Serail" (1785) und Dittersdorfs „Doktor und Apotheker" (1786) sind die Wendepunkte im deutschen Singspiel und im weiteren Sinne der deutschen komischen Oper. Obwohl namentlich Dittersdorf große Erfolge erzielen konnte, erkannte man die volle Bedeutung der Werke dieser beiden Komponisten nicht, um auf der von ihnen vorgetretenen Bahn weiterzuschreiten. Die „Zauberflöte" mußte Mozart schon für ein Vorstadttheater schreiben. „Während Mozart zu einer originalen Giocosa vorstieß, wandte sich Dittersdorf mit seiner leicht plänkelnden, anmutig und angenehm unterhaltsamen musikalischen Komödie einem Gebiete zu, dem die Herzen weitester Kreise zuflogen. Die zahlreichen Opernmusiker, die mit und nach ihm am gleichen Strange zogen, konnten sich meist nur selten zu seiner schöpferischen Grazilität

---

23) So heißt es in einer Anzeige von Beeckes Claudine von Villa Bella (Cramer: Magazin, III. 192) aus Wien: „Die Musik, die wir aus Berlin, Sachsen und dem übrigen Norden erhalten, gefällt hier durchaus wenig." (Vergl. Haas: a. a. O. S. XI.)

aufschwingen und steuerten vielfach nicht ohne Absicht einem tieferen Milieu zu." (Anm. 24.) Arnold nennt ihn nicht unrichtig den „Gretry für Deutschland". Man darf dabei nicht vergessen, daß Dittersdorf zu seiner Zeit „in ganz Europa" bekannt war, wie er nur beiläufig selbst in seiner Selbstbiographie bemerkt (Anm. 25). Uns hat er heutigentags nur noch wenig zu sagen. Seine Rolle als Opernkomponist ist mit wenigen Ausnahmen vorbei, was aber in keiner Weise seine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung schmälert.

„Gegenüber der ersten Etappe des nord- und süddeutschen Singspiels ist das Verhältnis von gesprochenen und musikalischen Teilen geradezu umgekehrt. Die musikalischen Teile begnügen sich nicht mit einzelnen Arien und Liedern, sondern nehmen den Umfang der Volloper an. Diese Singspielgattung kommt nicht vom gesprochenen Schauspiel her, sondern von der Oper" (Anm. 26). Dittersdorf hat nun Stilelemente dieses Singspiels und der opera buffa zusammengefaßt und eine neue deutsche komische Oper geschaffen, indem er einen Großteil der Handlung vom gesprochenen Dialog weg in die großangelegten Ensembles und Finales verlegt. Diese neu geschaffene Form führt fast unverändert zu dem Großmeister der deutschen komischen Oper im 19. Jahrhundert, zu Albert Lortzing, der ihr nur einen anderen Inhalt verliehen hat. Dieser knüpfte bei Dittersdorf wieder an, nachdem die Fäden nach dessen Tode sich zu verlieren begannen.

Es ist überhaupt bemerkenswert, daß man in der musikalischen Literatur die deutschen komischen Opern suchen kann. Nach Lortzing kann man vielleicht nur noch Otto Nicolais Meisterwerk, ferner den „Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius und Wagners „Meistersinger" nennen. Eine deutsche komische Oper von dem Ausmaße der Buffa oder der Comique hat in Deutschland noch nicht bestanden. Immer nur waren es kurze Aufschwünge, die wieder versiegten oder es kamen geniale Einzelpersönlichkeiten, die aber nur etwas Einmaliges schufen.

Nach dieser Betrachtung des musikgeschichtlichen Hintergrundes von Dittersdorfs Opernschaffen ist es um so

24) Ludwig Schiedermair: „Die Deutsche Oper". Leipzig. 1930. S. 236.

25) Dittersdorf: Selbstbiographie; a. a. O. S. 219.

26) Schiedermair: a. a. O. S. 143 f.

leichter, die Wesensunterschiede in der Musik Salieris, der zur Zeit Dittersdorfs gleichsam das Italienertum in Wien selbst vertrat, zu erkennen.

b) *Salieri.*

Von den in vorliegender Arbeit behandelten Opern stellt das Salierische Werk wertmäßig das schwächste dar. Aber darum ist diese Oper uns nicht weniger interessant, weil sie uns insbesondere bei einem Vergleich mit Dittersdorf in der Fragestellung nach den typischen italienischen Merkmalen der Falstaffbearbeitung ein gutes Stück weiterbringen wird. Obwohl Salieri in der Musikgeschichte ein recht bekannter Musiker ist, besitzen wir seltsamerweise keine einzige streng wissenschaftliche größere Arbeit über ihn. Die zu seiner Zeit wohl recht gute, jetzt völlig veraltete Biographie des Edlen von Mosel (Anm. 1) aus dem Jahre 1827 ist unzureichend, wie auch die moderne Arbeit von Andrea Della Corte (Anm. 2) von 1937 nur ein Anfang für ein größeres Werk sein kann. Es wäre an der Zeit, wenn diese interessante, aber umstrittene Musikerpersönlichkeit Gegenstand einer eingehenden Untersuchung werden würde.

Ganz im Gegensatz z. B. von Nicolai, der sich lange Zeit in Italien aufhielt und dort entscheidende Anregungen erhielt, verbrachte der Italiener Salieri fast sein ganzes Leben in Deutschland. Am 19. August 1750 in Legnago (Anm. 3) geboren, verlor er schon frühzeitig seine Eltern und wurde von einem Freunde des Vaters 1766 nach Venedig genommen. Schon als Kind machte sein musikalisches Talent solches Aufsehen, daß sich der zufällig in Venedig aufhaltende Wiener Hofkapellmeister Florian Gaßmann entschloß, diesen begabten Sechzehnjährigen nach Wien zu nehmen, um ihn weiter zu bilden. Seit dieser Zeit ist Wien seine zweite Heimat geworden, die er nur vorübergehend verließ, um auf Konzertreisen zu gehen. Noch nicht 20 Jahre alt, erschien schon seine erste Oper auf dem Theaterzettel,

---

1) J. F. Edler von Mosel: „Über das Leben und die Werke des Anton Salieri". Wien 1827.

2) Andrea Della Corte: „Antonio Salieri" Un italiano all'estero. Torino. 1937.

3) Nicht Legnano, wie vielfach — auch bei Albert von Hermann: „A. Salieri" — angegeben wird.

um den Anfang zu bilden für ein fruchtbares Opernschaffen. Nach Gaßmanns Tode 1774 wurde der junge Salieri dessen Nachfolger als k. u. k. Kammerkompositor und außerdem Kapellmeister der italienischen Oper, während die Stelle des Hofkapellmeisters, die, wie wir schon gehört haben, Dittersdorf angeboten war, Bonno erhielt. 1788 wurde ihm auch dieser Posten übertragen. Damit war er eine der ausschlaggebenden Persönlichkeiten im europäischen Musikleben geworden.

Für seine ganze Position im öffentlichen und privaten Musikleben der damaligen Zeit will Lothar Brieger-Wasservogel einen hervorstechenden Charakterzug an ihm als ausschlaggebend ansehen. Er schreibt in seiner musikhistorischen Studie (Anm. 4): „Seine musikalischen Fähigkeiten allein sind dazu (zu seinem raschen Aufstieg nämlich) nicht bestimmend gewesen. Salieri war das, was man nicht ohne einige Geringschätzung einen Streber zu nennen pflegt. Etwas Liebedienerisches und Versklavtes lag in seinem Benehmen gegenüber den Zeitgenossen, die ihm sozial oder musikalisch überlegen waren, und hinter dieser Liebedienerei wieder verbarg sich grimmiger Neid, der nicht immer die saubersten Wege ging, wenn es galt, einen Feind zu stürzen, sich an die Stelle irgendeines anderen zu setzen. So ist denn Salieri trotz seines ständig wachsenden Einflusses von denen, an deren Achtung ihm eigentlich gelegen sein mußte, nie recht geschätzt worden." Sicher ist dies etwas übertrieben einseitig gesehen, wie auch die Argumentation nicht stichhaltig genug erscheint. Einen wahren Kern mag sie aber doch bergen. So verstand er es in ganz außerordentlichem Maße, das Vertrauen und Wohlwollen des Kaisers zu erringen, wodurch es ihm gelang, einen Mozart vom Hofe möglichst fern zu halten. Resigniert schreibt Mozart selbst in einem Briefe: „Bei ihm (dem Kaiser nämlich) ist nichts als Salieri" (Anm. 5). Die Geschichte jedoch, daß Salieri Mozart vergiftet habe, ist natürlich Unsinn und längst widerlegt worden.

Seine Berühmtheit über Wien und Italien hinaus verdankt er jedoch dem großen Reformator der Oper,

4) Lothar Brieger-Wasservogel: „Antonio Salieri". In: Allgem. Musikzeitung. 1908. S. 857.

5) Ludwig Schiedermair: „Die Briefe W. A. Mozarts". München und Leipzig. 1914. II. S. 140.

Christoph Gluck, dem er sich künstlerisch anschloß und der ihn als seinen einzigen Schüler bezeichnete. Als der alternde Gluck den Auftrag der Großen Pariser Oper eine Oper „Danaiden" zu schreiben, wegen körperlicher Schwäche nicht ausführen konnte, beauftragte er Salieri mit der Komposition, der damit in Paris einen Riesenerfolg errang. Damit war er in Paris eingeführt und konnte den „Tarare", sein reifstes und bedeutendstes Werk, folgen lassen. Salieri besaß die besondere Fähigkeit, sich vermittels seiner außerordentlich gewandten Kompositionstechnik einem fremden Stil anzupassen. Das gilt nicht nur für die Übernahme Gluckscher Gedanken und Kompositionsweise, sondern auch für die in anderen Werken zutage tretenden Stilmerkmale.

Vom Kaiser selbst erhielt Salieri den Auftrag, für sein National-Singspiel eine deutsche Oper zu komponieren. Die Ausflucht, daß er die deutsche Sprache nur schlecht rede, die er bis an sein Lebensende nicht erlernt hatte, half ihm nichts. Im folgenden Jahr (1781) wurde das deutsche Singspiel „Der Rauchfangkehrer" aufgeführt, das wegen des schlechten Textes mit geteiltem Beifall aufgenommen wurde. Das letzte dramatische Werk, das er schrieb, war ebenfalls noch eine deutsche Oper: „Die Neger", dessen Libretto von Friedrich Treitschke stammte. Textlich, wie auch vor allem musikalisch war es ebenfalls ein Fehlschlag. Sieht man sich die beiden Werke näher an, so wird man bald erkennen, in welch erstaunlicher Weise sich Salieri deutsche Formung und deutsche Melodik zu eigen gemacht hat. Werner-Bollert weist in seinem Aufsatz „Antonio Salieri e l'opera tedesca" nach, daß in ihnen ein großer Anteil von Singspielmanieren zu finden ist und daß sogar die Thematik der Arien und ihre Weiterführung mehr deutsches als italienisches Gepräge tragen: „Salieri hat sich bezwungen und mit Erfolg sein italienisches Temperament in seinen zwei deutschen Opern unterdrückt" (Anm. 6). Wer würde nicht bei dem Duett Betty-John im „Rauchfangkehrer" (Beisp. 8) an ein deutsches Lied denken? Ich kann leider nicht in vorliegender Arbeit auf die trotzdem vorhandene italienische Gestaltungsweise gerade in diesen deutschen Opern Salieris näher eingehen und zu erklären versuchen, inwieweit ein Italiener überhaupt

---

6) Werner-Bollert: „Antonio Salieri a l'opera tedesca". In: Musica d'oggi. Mailand. 1938 — 16. S. 125.

deutsches Denken und Fühlen sich zu eigen machen kann. Erstaunlich dabei ist, daß ihm sogar die volkstümliche Melodik des deutschen Liedes gelungen ist. Daß diese Töne nur aufgesetzt sind, nur Nachahmung bedeuten, erklärt sich am besten daraus, daß sie nur in den deutschen Opern vorkommen im Zusammenhang mit dem deutschen Text. Der Italiener Salieri hat also erkannt, welche Stilelemente im Singspiel neu und damit deutsch sind, um sie als solche nachzuahmen.

Das Schaffen Salieris ist nicht minder fruchtbar gewesen als das Dittersdorfs. Er schrieb etwa 40 Opern, von denen 36 nach einer Aufstellung von Carlo Serini (Anm. 7) aufgeführt worden sind. Unsere Oper „Falstaff ossia le tre burle" aus dem Jahre 1798 gehört zu seinen letzten Werken. Obwohl sie in der Wiener Partitur „komisches Singspiel" und in der Dresdener Abschrift „Dramma giocosa per Musica in due atti" genannt wird, gehört dieses Werk klar in den damaligen Typus der opera buffa. Daß er gerade diese Form wählte, stand schon dadurch außer Zweifel, daß die Sprache darin italienisch war. Diese Oper sticht in keiner Weise von der Tradition und den anderen Werken Salieris derselben Gattung ab. Auch als Ganzes betrachtet, nimmt die Oper weder einen besonderen Rang ein, noch hat sie uns heute etwas zu sagen. Vielmehr ist sie die schwächste der in vorliegender Arbeit behandelten vier Opern. In ähnlicher Weise war auch das damalige Publikum nicht gerade hell begeistert, wie aus einer Rezension der Allgemeinen Musikzeitung von 1799 hervorgeht: „Man findet hier, was man erwarten kann; durchaus nichts Großes, aber durchaus gefällige fließende Melodien und leichte Harmonien." (Anm. 8.) Nach einigen Aufführungen in Wien wurde diese in Dresden wiedergegeben. Über diese Aufführung und ihre Aufnahme ist ebenfalls in der Allgemeinen Musikzeitung eine kurze Notiz zu finden: „In Dresden ist Salieris Oper „Falstaff ossia le tre Burle" ... auf dem kurfürstlichen Operntheater mehreremal doch nicht allgemein mit Beifall — gegeben worden, den diese, bei aller Leichtigkeit und Natürlichkeit gründliche und geistreiche

---

7) Carlo Serini: „Antonio Salieri". In: Rivista Musicale Italiana. Torino. 1925.

8) Allgemeine Musikzeitung. Leipzig. Oktober 1799. S. 93.

Komposition verdient. Das viele äußerst Drollige darin, das von der liebenswürdigen Babbi und von Buonaveri so wacker dargestellt wird, sichert hingegen ihren Beifall bei dem Teile des Publikums, der höhere Musik nicht kennt, und nur fröhlich unterhalten sein will. Eine deutsche Arie mußte sogar (hier etwas Unerhörtes), da der Hof nicht gegenwärtig war, wiederholt werden" (Anm. 9). Daß gerade die Nummer mit deutschem Text wiederholt werden mußte, zeigt deutlich den Hunger der damaligen Zeit nach der deutschen Oper, da doch der italienische Text den meisten fremd bleiben mußte. Die Oper wurde für die Dresdener Aufführung durch Weglassung mehrerer Nummern gekürzt, während eine Koloraturarie (ein Rondo) eigens von Salieri für die Partie der Frau Ford dazukomponiert worden ist (Anm. 10).

Daß das Hauptgewicht der Oper weniger auf dem Ensemble als in der Arie liegt, erkennt man schon recht gut aus den Bemerkungen, die Salieri nach der ersten Aufführung fast in jede der Partituren geschrieben hat. So ist in der Wiener Falstaff-Partitur eine Beurteilung der einzelnen Nummern, Bemerkungen über die Wiedergabe in der Erst-Aufführung und die Aufnahme beim Publikum enthalten (Anm. 11).

Bemerkenswert ist die Stellung der Sinfonie zur Oper selbst, die er in seinen Bemerkungen ebenfalls erwähnt (siehe Anhang). Er schreibt, daß die Oper eigentlich schon bei der Sinfonia einsetze. Da die erste Szene mit einer privaten Festlichkeit begänne, könne man annehmen, daß auch vor deren Beginn getanzt wurde. Daher habe er die

9) Allgemeine Musikzeitung. Leipzig 1799 im November. S. 174.

10) Die Partitur, die zur Aufführung in Dresden benützt wurde, befindet sich im Opernarchiv der Sächsischen Staatstheater mit der Signatur H 50 b. In ihr sind einige Nummern ausgestrichen oder zusammengeheftet. Zwischen den Nummern 22 und 23 wurde später auf anderem Papier das Rondo eingeführt, das ausdrücklich die Bemerkung trägt: del. Sig. r Salieri.

11) Die angeführten Bemerkungen Salieris zu „Falstaff" sind in deutscher Übersetzung im Anhang wiedergegeben. Sie sind natürlich nur in der in Wien liegenden Partitur zu finden.

Sinfonie in die ähnliche Form der damaligen Kontretänze gebracht. Den Gedanken, daß die Sinfonie die Szene des ersten Aktes vorbereitet, hat Salieri von Gluck übernommen, der in der „Alceste" diese Form wirksam werden ließ. Neu ist aber der bewußt ausgesprochene Gedanke, die Handlung mit der Sinfonie selbst anzufangen und nicht nur eine Zusammenfassung des Stimmungsgehaltes der nachfolgenden Szene oder der ganzen Oper zu geben.

Wiederholt spricht Salieri in seinen Bemerkungen – auch in unserem Anhang — über das „chiaroscuro", das er in seinen Werken erstrebt; ins Deutsche übersetzt heißt es: Hell — Dunkel, Mittelfarbe, was aber nichts anderes zu bedeuten hat, als das Anstreben eines inneren Ausgleichs der Gestaltungsmittel. Es wird im Folgenden zu erklären sein, was sich Salieri darunter vorgestellt hat. Salieri gebraucht das Wort meist im Zusammenhang mit der Darstellung der Charaktere in der Oper. Was Andrea Della Corte (Anm. 12) über die Arbeitsweise Salieris sagt, daß er nämlich: „die Charaktere analysiert im Text, sie erklärt aus den szenischen Verhältnissen und eine Synthese in den Kantilenen und Rhythmen sucht", ist in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts nichts Neues. Richtig sagt er dann weiter: „Aber er wirkt nicht überzeugend genug. Wie er selbst in seinen „Bemerkungen" sagt, ersehnt er die Mittelfarbe, das „chiaroscuro". Er will also in keinem Falle die darzustellenden Leidenschaften unterstreichen, sondern nur andeuten.

Diese Forderung macht sich fernerhin geltend, wenn wir uns eines Satzes erinnern, den Salieri anläßlich der Umarbeitung seiner für Paris geschriebenen Oper „Tarare" für Wien ausgesprochen hat: „Die Musik für französisch singende Schauspieler geschrieben, fällt für italienische schauspielende Sänger immer zu mager an Gesang aus." (Anm. 13.) Er schreibt also in Wien für italienische schauspielende Sänger „schöne Stücke für gute Sänger" (Anm. 14.) Zugunsten des Gesanges, des „Formal-Schönen" in der

12) Andrea Della Corte: Salieri; a. a. O. S. 71.

13) Mosel: Salieri; a. a. O. S. 129.

14) Freiherr von Biedenfeld: „Die komische Oper der Italiener, der Franzosen und der Deutschen". Leipzig. 1848. S. 25.

Musik (Anm. 15) wird die scharfe Profilierung der Personen oder der Situationen geopfert. Nicht unrichtig — vom Vergleich Dittersdorf — Salieri her gesehen — hat schon Biedenfeld den Unterschied der deutschen und italienischen Oper gesehen, wenn er behauptet, daß die italienische Oper „das Formal-Schöne" und die deutsche Oper „die charakteristische Schönheit" erstrebt (Anm. 15).

Dieser Unterschied wird am besten im Vergleich einer Melodie von Salieri mit der eines Dittersdorf klar, in denen sich grundsätzliche Unterschiede erkennen lassen, die durch die völkische Verschiedenheit der beiden Komponisten bedingt sind. Als besonders geeignet erscheinen mir die Worte, mit denen Falstaff zu Beginn des ersten Abenteuers Frau Fluth bzw. Frau Ford in beiden Opern musikalisch anredet (Beisp. 9 und 10).

Formal sind beide Beispiele scharf gegliederte Viertakter, nur mit dem Unterschied, daß Salieri eine klare Zweiteilung erkennen läßt, während Dittersdorf die Melodie auf einem eintaktigen Motiv aufbaut. Wie schon im vorangehenden Kapitel erwähnt wurde, ist diese Kurzgliedrigkeit als Zeiterscheinung und Stilmerkmal des Rokoko zu bewerten. Betrachten wir die Melodie Salieris: Nach dem Anschwung der ersten beiden Achtelnoten läuft die Melodie in ebenmäßigem Rhythmus die 4 Takte hindurch und läßt sich durch die Achtelpause weder aufhalten, noch wird durch diese Pause eine Gliederung erkennbar. Vielmehr hat man bei der dritten Viertelnote des zweiten Taktes das Gefühl eines Crescendos über die Pause hinweg. Damit erhält die Melodie etwas Leichtgewichtiges, ein Schweben über dem Erdboden, das den Boden nur berührt, um sich wieder von ihm abzustoßen. Becking, der den musikalischen Rythmus in ein System von Kurven festlegt, sieht in ganz ähnlicher Weise ein typisch nationales Merkmal italienischen Musikempfindens, wenn er von einem „Ausschwingen" der Melodie spricht, die dem Rhythmus eine unbekümmerte Natürlichkeit verleihe (Anm. 16).

Das Moment der Schwere, das besonders in den betonten Zählzeiten der Eins und Drei erkennbar ist, fehlt

15) Biedenfeld: a. a. O. S. 197.

16) Gustav Becking: „Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle". Augsburg. 1928. S. 110.

oder wird abgeschwächt. Gerade dieses Merkmal der Schwere wird bei Dittersdorf voll wirksam. Der jedesmalige Achtelauftakt nach der punktierten Viertelnote bewirkt, daß die folgende Note auf dem Schwerpunkt noch wuchtiger in Erscheinung tritt. Unterstützt wird dieses Merkmal außerdem noch durch die Vorhalte in unserem Beispiel zu Beginn des ersten, zweiten und vierten Taktes. Die Melodie bekommt bei dem Deutschen eine gewisse Breite, Fülligkeit, die am Boden fest verankert ist. Becking spricht von einem „Ziehen" des Melodiestromes (Anm. 17). Darüber hinaus bringt die stete Steigerung der auf dem Spitzenton einsetzenden Sequenz (auf „hab", „Dich", „Du" und „meiner") eine entsprechende Ausdrucksverstärkung, die dem italienischen Beispiel fremd ist. Ebenso unterschiedlich wie die Gestaltung der Melodie ist die Verwendung des Parlando, das auch bei Dittersdorf reichlich zu finden ist (Beisp. 1 und 2), worauf schon im vorangehenden Kapitel über Dittersdorf hingewiesen wurde.

Salieris „chiaroscuro" wird vielleicht am deutlichsten in der Instrumentation wirksam. Bei Dittersdorf ließ sich das Tonmalerische, das Herausarbeiten charakteristischer Momente fast bis ins Burleske erkennen, die Freude am klanglichen Effekt. Ganz anders Salieri. Solche Eigenschaften werden wir vergeblich in diesem Maße suchen. Beachtenswert ist vielleicht nur eine Stelle im ersten Finale, wo Frau Ford Schmerz heuchelnd ausruft: „Oh, ich bin verloren" (Beisp. 11): Der erste Akkord bringt einen sehr scharfen Vorhalt auf das „Oh". Auf den anderen beiden Akkorden des ersten Taktes steht eine „4" darüber geschrieben, was bedeuten soll, daß der vierte Finger der ersten Violine von dem „d" auf das „c" herunter r u t s c h t und damit einen Schleifton erzeugt. Interessant ist aber dabei, daß dieser Effekt nicht einmal instrumental empfunden ist, sondern eine Belcanto-Manier auf das Instrumentale überträgt. Es ist der bekannte „Schluchzer", der nur eine Unterstützung erhält, daß die Gesangsstimme mit der ersten Violine unisono geht. Am deutlichsten wird Salieris „chiaroscuro" in Beispiel 18, dem Anfang einer Renommierarie. Der anfänglich kriegerische Ton verflüchtigt sich bald. Den punktierten Rhythmus überläßt Salieri nicht etwa den dafür charakteristischen Bläsern, sondern läßt die Streicher

17) *Becking: a. a. O. S. 110.*

dominieren. Man erkennt deutlich, daß Salieri die Wirkung bremst, um nicht zu viel von dem Kriegerischen zu geben.

Das Orchester jedoch ist grundsätzlich anders zusammengesetzt wie bei Dittersdorf. Besaß dieser ein nur selten verändertes Normalorchester aus Streichern, zwei Hörnern, Oboen, Flöten und Fagotten, wählt Salieri stets sorgsam die Instrumente für jedes einzelne Stück aus. Nur selten bringt er volles Orchester. Zu den meisten Arien treten zu dem Streichkörper ein oder zwei Blasinstrumente hinzu. Mosel schreibt darüber: „Sollte hier und da das Accompagnement, nach Art der älteren italienischen Meister, vielleicht zu schwach scheinen, so wiegt diesen Mangel der Vorzug auf, daß es nie die Melodie deckt und daß die Singstimme nicht in der Flut des tosenden Orchesters ersäuft wird. Die kluge Ökonomie, die Salieri in der Anwendung der Instrumente beobachtete, ist allen angehenden Komponisten zur Nachahmung empfohlen. Meistens sind nur wenige, dem Charakter des Gesangstückes und der singenden Person angemessene Blasinstrumente in Anspruch genommen. Hoboen, Flöten, Fagotte und Waldhörner sind die Mittel, mit deren abwechselnder Hilfe er seine Instrumentaleffekte zu bewirken wußte; erst in den letzteren Arbeiten erscheinen Klarinetten" (Anm. 18). Das Wichtige ist dabei, daß die einzelnen Instrumente flächig für den Verlauf des ganzen Stückes ausgewählt werden, um dem Charakter des Gesangstückes und der singenden Person zu genügen. Es handelt sich also im Grunde noch um eine barocke und nicht moderne Instrumentation. Im „Falstaff" zeigt sich in der Verwendung der Klarinette sogar eine gewisse Vorliebe, indem er sie oftmals rein solistisch setzt, was er mit den anderen Instrumenten weniger macht. Das Orchester und die Harmonien haben nur die Aufgabe der Begleitung, manchmal der Unterstreichung. Das Primat der Gesangsstimme bleibt gewahrt, wie ebenso ein gewisses barockes Prinzip der Ebenmäßigkeit eines Klangcharakters erkennbar wird. Sein Bestreben war es nicht, die Instrumente dazu zu benutzen, um mit ihnen einzelnen Stellen besondere Lichter aus rein klanglichen Gründen aufzusetzen. Das vertrug sich nicht mit seiner Anschauung vom „chiaroscuro".

Historisch betrachtet ist diese Instrumentation zu seiner Zeit schon rückschrittlich gewesen, wenn man Dittersdorf

18) Mosel: a. a. O. S. 12.

oder gar Haydn und Mozart zum Vergleich heranzieht. Salieri steht gerade an einem Wendepunkt, den er aber nicht richtig erkennt, und so auch nicht mit der Zeit fortschreitet. Mit seinem „Axur" 1788 (Anm. 19) war seine Rolle als Opernkomponist ausgespielt. Er ist das Schlußglied der eigentlichen italienischen Oper, ein getreuer Schüler Piccinis. Er selbst spürte wohl, daß er sich und seine Kunst überlebt hat, als er mit 54 Jahren seine Opernproduktion beendete, obwohl er erst 1825 starb. Das ganze Nichtverstehen seiner Zeit drückt sich in den Worten aus, die uns Mosel vermittelt (Anm. 20): „Seit jener Epoche wurde ich auch gewahr, daß der Geschmack in der Musik sich allmählich auf eine, meinen Zeiten gerade entgegengesetzte Weise zu ändern beginne. Übertreibung und Vermischung der Kompositionsgattungen traten an die Stelle einer verständigen und gediegenen Einfachheit." Wenn seine Werke ganz vergessen sind, so darf nicht unerwähnt bleiben, daß Salieri fast zu allen großen deutschen Musikern aus der Zeit von Gluck bis Liszt als Schüler, Lehrer oder Nebenbuhler in Beziehung stand. Der Schülerkreis war groß und sein Wirken nicht unbedeutend. Zählten zu seinen Schülern keine geringeren als Beethoven, Schubert (Anm. 21), Weigl, P. Winter, Aßmayer, Stuntz, Hummel und kurze Zeit Liszt.

19) Die Oper „Axur" ist eine Umarbeitung des für Paris geschriebenen „Tarare".

20) Mosel: a. a. O. S. 173.

21) Gerade hier wird der vorübergehende Einfluß auf den jungen Schubert aus dessen Tagebuchaufzeichnung über Salieris Jubiläum vom Jahre 1816 besonders klar. Es heißt dort zum Beispiel, daß bei Salieri „Bizarrerie, welche das Tragische mit dem Komischen, das Angenehme mit dem Widrigen, das Heroische mit Heulerei, das Heiligste mit dem Harlequin vereint, ... aus dem Cirkel seiner Schüler verbannt" sei. (Otto Erich Deutsch: „Franz Schuberts Briefe und Schriften", München 1919, S. 11.) Die Anschauung Salieris vom „chiaroscuro" ist deutlich erkennbar. Der Vorwurf gegen die Bizarrerie (Beethoven!) aus dem Munde Schuberts ist die Anschauung des greisen Italieners.

c) *Nicolai.*

Es gibt schaffende Künstler, die durch den äußeren Lebensgang und Umweltseinflüsse beeinflußt ihren eigentlichen Schaffenskern überdeckt haben. Sie schaffen unter einem Zwange, den sie gar nicht als Zwang empfinden, sondern gerade für das einzig richtige halten. Der äußere Einfluß ist dann so stark geworden, daß er die eigene Art verleugnen läßt. Für den Künstler gibt es dann zwei Möglichkeiten seiner Entwicklung. Bleibt er in der fremden Umwelt und macht sich ihre Gepflogenheiten zu den seinen, geht er für das blutsmäßig bedingte Volkstum verloren und ist infolgedessen als „Ausländer" anzusehen. Gehört er aber nur kürzere Zeit einem fremden Kulturkreis an und kommt wieder in sein Vaterland zurück, so wird er immer mehr in den arteigenen Schaffenskreis zurückkehren, und die frühere Zeit wird ihm nur als eine Anregung zu gelten haben. Hier und da werden sich dann noch mehr oder weniger fremde Einflüsse zeigen, die aber in demselben Maße sich verringern wie der Künstler sich wieder dem alten Kulturkreise nähert.

Ein solcher Fall liegt bei Nicolai vor. Wir müssen daher, um ihn richtig beurteilen zu können, einmal kurz den äußeren Lebensweg betrachten. Otto Nicolai entstammt als Sohn des Musikdirektors Karl Nicolai einer musikalischen Familie, was zu der Annahme führen könnte, daß er zumindest musikalisch eine geordnete Erziehung genoß. Aber es sollte ganz anders kommen. Kurz nach seiner Geburt wurde der Vater von der Mutter geschieden, weil sie infolge einer Milchkrankheit irrsinnig wurde; und so nahm der Vater die Erziehung des Sohnes in die Hand. Dafür aber war er völlig ungeeignet. Er glaubte, durch gewaltsamen Drill aus dem begabten Knaben ein Wunderkind machen zu können und mißhandelte ihn so schwer, daß dieser wiederholte Male dem Vater davonlief. Das Verhältnis Vater — Sohn weist überhaupt große Ähnlichkeiten mit dem von Karl Maria von Weber auf. Zeit seines Lebens sehnte sich Otto Nicolai nach einem einträchtigen Familienleben, doch der Vater wußte nur den Sohn auszunutzen, weil er in seiner Launenhaftigkeit und Rastlosigkeit nirgends längere Zeit aushalten konnte und oftmals nicht einmal das nötige Geld zum eigenen Lebensunterhalt besaß. Unter

diesen Umständen war es leicht erklärlich, daß der junge Nicolai den Vater schon mit 16 Jahren heimlich verließ, um sich sein Leben selbst zu bauen. Die Lehrjahre nehmen seinen Anfang. Über Stargard gelangt er nach Berlin, Leipzig und Posen. Besonders in Berlin erhält er musikalisch reiche Anregungen durch die Mitgliedschaft in der Singakademie und die nähere Bekanntschaft mit Zelter und Bernhard Klein. Nachdem er recht und schlecht mit Notenschreiben, Stundengeben und schon durch einige Kompositionen einen Lebensunterhalt finden konnte, war es für ihn wie die Erfüllung eines Wunschtraumes, eine Anstellung als Organist in der Preußischen Gesandtschaftskapelle in Rom zu erhalten, um in Italien, dem gelobten Lande der Musik, seine musikalischen Studien vollenden zu können. Der Mann aus dem Norden Deutschlands — er wurde ja am 9. Juni 1810 in Königsberg geboren — sollte sich mit einer Unterbrechung von einem Jahr acht Jahre hindurch in Italien aufhalten. Die ersten Jahre galten vornehmlich dem Studium der alten italienischen a-cappella-Literatur zur Zeit eines Palestrina, wozu er durch das Studium bei dem Kapellmeister der Sixtina angeregt wurde. Nach drei Jahren, 1836, ist die Zeit in Rom als Organist abgelaufen und Nicolai wendet sich immer mehr seinen geheimgehaltenen Lieblingsbild, der Oper, zu. Nur ein Jahr war er als Kapellmeister in Wien tätig, konnte sich aber dort nicht durchsetzen und ging wieder nach Italien zurück. Jetzt setzt bei ihm die eigentliche Opernproduktion ein, die durchaus auf die italienische Stagione abgestellt ist. Am 26. November 1839 ging mit mäßigem Erfolg der „Enrico II" in Triest in Szene. Kaum ein halbes Jahr später folgte ihm „Il Templario", der überall, wo er erschien, beifällig aufgenommen wurde. Im selben Jahre 1840 wurde „Gildippe ed Odoardo" und 1841 „Il Proscritto" aufgeführt Wir sehen, Nicolai komponierte innerhalb von 1½ Jahren nicht weniger als vier Opern. Durch persönliche Schläge und den Mißerfolg des „Proscritto" deprimiert, nahm er mit Freuden ein Engagement für Wien an. Damit ist die italienische Schaffensperiode beendet und die deutsche Zeit, die ihren Höhepunkt in seinem Lebenswerk der „Lustigen Weiber" findet, beginnt. Für die deutsche Musik bedeutet es einen schweren Schlag, daß der Tod ihm so kurz nach den großen Erfolg am 11. Mai 1849 die Feder aus der Hand nahm.

Von 1833 bis 1841 hatte sich unser Königsberger Meister mit einer Unterbrechung von einem Jahr, das ihn zum ersten Mal an Wien festhielt, in Italien aufgehalten. Das ist eine lange Zeit, die nicht ohne Einfluß auf Nicolai bleiben konnte, zumal man bedenken muß, daß er erst 23 Jahre alt war, als er den fremden Boden betrat, einem Mannesalter, in dem die Schaffenskraft den größten Impuls besitzt. Und Nicolai ging mit offenen Augen durch Italien, wie seine Tagebücher und Briefe beweisen. Land und Leute in ihren Sitten und Gebräuchen unterzog er einer oft strengen Kritik, die er immer in Beziehung brachte zu Deutschland. In der Musik erkennt er sofort, das Charakteristische für den Italiener, die Vor- und Nachteile der italienischen und deutschen Musik. „Überhaupt italienische Gesangsschule; ist etwas Göttliches! Was soll ich von der Oper sagen? Es ist etwas durchaus anderes als bei uns, das man es selbst sehen und hören muß!" bekennt er seinem Vater (Anm. 1). Die italienischen Opernverhältnisse schildert er wie folgt: „Das Theater dauert etwa vier bis fünf Stunden, fängt um Acht an und schließt nach Mitternacht. Oft führt man einen Akt aus d e r Oper auf und einen aus einer anderen und macht so einen Mischmasch aus allen zusammen (Anm. 2): denn dem Italiener liegt ja nichts daran, einen Eindruck mit nach Hause zu nehmen: er will Töne hören, Menschen sich bewegen und Kulissen sehen, die Zeit totschlagen und sich unterhalten. Das ist der Zustand des Theaters! ... Die Musik steht demnach in Deutschland auf einer viel höheren Stufe und es wäre gut, daß die Italiener zu uns reisten, um zu studieren. — Dennoch ist es gewiß gut für einen Deutschen, die Reise hierher zu machen." (Anm. 3.)

In zweifacher Weise hatte Italien für das künstlerische Schaffen eine Bedeutung. Während seines Aufenthaltes in Rom, von dem auch oben schon gesprochen wurde, als Organist bei Geheimrat Bunsen war sein Beschäftigungsfeld auf die kirchliche, höchstens konzertante Musik beschränkt, denn der Oper sich zuzuwenden, war ihm ausdrücklich

1) Wilhelm Altmann: „Otto Nicolai. Briefe an seinen Vater". Regensburg. 1924. S. 59 (Rom, d. 1. März 1834).

2) Das ist eine alte italienische Praxis, die besonders am Ende des 17. und 18. Jahrhunderts beliebt war.

3) Altmann: a. a. O. S. 60 f.

untersagt. Beim Durchblättern der Tagebücher fällt uns bald der häufige Besuch der Sixtinischen Kapelle und die damit unvermeidliche Beschäftigung mit der Chorliteratur des 16. Jahrhunderts auf. In einem eigenen Aufsatz bespricht er die Eigenheiten und Fähigkeiten der Sixtinischen Kapelle (Anm. 4). Bald wurde er dort mit dem Dirigenten der Sixtina, Baini, bekannt und nahm bei ihm Unterricht. Bei ihm studierte er das Wesen der alten Musik und die Technik des alten kontrapunktischen Satzes. Erst als er Rom verlassen hatte, wandte er sich der Oper zu, zu der es ihn schon lange mit aller Macht gezogen hatte. In außerordentlich rascher Aufeinanderfolge schreibt er seine vier italienischen Opern. Gerade in dieser italienischen Zeit seines Lebens hatte er sich die große technische Fertigkeit angeeignet, von der er selbst sagt, daß er „das Aufschreiben, das Instrumentieren, die Anwendung aller Gesangs- und Instrumentalmittel ganz außerordentlich" kann (Anm. 5).

Die Komposition von italienischen Opern — und ich möchte fast sagen — von italienischer Musik mochte Nicolai noch stärker auf die Unterschiedlichkeit deutscher und italienischer Kunst geführt haben. Briefstellen und Tagebuchaufzeichnungen beschäftigen sich dauernd mit diesem Problem. In einem selbständigen Aufsatz, der den Titel „Einige Betrachtungen über die italienische Oper, im Vergleich zur deutschen" trägt, faßt er seine Gedanken zusammen (Anm. 6). Er meint, daß es nicht richtig sei, wenn beide Völker über die Musik der anderen den Stab brechen. Nur eine so kleine Spanne Erde unterscheide diese Völker — und schon sei ihr Empfindungs- und Urteilsvermögen ein ganz verschiedenes. „Wir Deutschen könnten in der Musik manches von den Italienern lernen: doch diese

4) Otto Nicolai: „Italienische Studien I. Über die Sixtinische Kapelle in Rom". Mailand, im Jan. 1837. Herausg. Georg Rich. Kruse, Regensburg. Deutsche Musikbücherei. Bd. 10. o. J.

5) Wilhelm Altmann: Briefe; a. a. O. S. 355. (Wien, d. 23. Okt. 1846.)

6) Otto Nicolai: „Musikalische Aufsätze II. Einige Betrachtungen über die italienische Oper, im Vergleich zur deutschen". Zum ersten Mal herausgegeben v. Georg Rich. Kruse. Regensburg, o. J. Deutsche Musikbücherei, Bd. 10.

unstreitig noch mehr von uns. Nur aus der Mischung beider Schulen kann für die Oper etwas sich mehr der Vollkommenheit Näherndes, mehr absolut Schönes hervorgehen. Mozart und Gluck wußten das!" Hier spricht Nicolai ganz eindeutig seine Musikanschauung aus: In der Verbindung von deutscher und italienischer Musik will er das absolut Schöne finden, das alle Völker oder zumindest die beiden in der Musik führenden in gleicher Weise verstehen und als wirklich „schön" anzuerkennen. „Keine Kunst ist so sehr als die Musik unmittelbar mit dem Charakter der Nation verbunden, und dieser hängt wieder vom Himmel, von Erziehung, von politischen Verhältnissen usw. ab! Der Italiener geht ins Theater, um sich zu vergnügen. Das tut der Deutsche zwar auch; aber er findet sein Vergnügen in etwas anderem als der Italiener. Ich besinne mich in Rochlitz (in dessen Schriften „Für Freunde der Tonkunst") die Äußerung gelesen zu haben, daß der wahrhafte Genuß in der Tonkunst erst da stattfinde, wo dieselbe unser Denkungs-Vermögen beschäftigt. Das ist wahrhaft deutsch! Der Italiener dagegen sieht das schon als eine Arbeit an, er will nicht sein Denkungs-Vermögen, sondern sein Ohr, und zwar angenehm beschäftigen. Diesen Anforderungen gemäß komponieren die Tonsetzer der beiden Länder, und es kommen daher in Deutschland philosophische, gelehrte, tief-gedachte Kompositionen, in Italien dagegen leichtere, ansprechendere ans Licht. Nun ist es zwar nicht zu leugnen, daß es edler, würdiger und dem menschlichen Geiste ehrenvoller ist, Erzeugnisse wie die Deutschen hervorzubringen, indeß, es ist zu bedenken, daß die Musik ein Etwas in sich begreift, was sich dem menschlichen Verstand nicht ganz unterordnen läßt, etwas Unerklärliches, Übernatürliches ... und ich möchte fast behaupten, daß sich die italienische Opernmusik mehr mit diesem der Musik eigentümlich gehörenden Element, mit dem Ton beschäftigt, während es die deutsche mehr mit dem hinzu gesellenden Worte und dessen Sinn zu tun hat." Nicolai hat ganz richtig gesehen, daß der Italiener auf den „Ton" sieht, auf die Kantilene, weil er von dem Gesange ausgeht. Der Deutsche dagegen legt das größere Gewicht auf das Wort — Tonverhältnis, weil ihm der Ausdruck und der Gehalt das Wichtigste ist. Die deutschen Gesangskomponisten beobachteten nicht genug die musikalische F o r m, daher „müßte nun also versucht werden, in den Gesangsstücken der deutschen Musik die

Form bestimmter festzuhalten (Mozart allein tat das!) und dadurch dieselben mehr musikalisch zu machen, und dabei dennoch das tiefe Auffassen der Worte, das Charaktervolle der Kantilene, die Deklamation (jedoch nicht zu sehr!) und die Reichhaltigkeit der Instrumentierung (besonders im Mittelsatz zu brauchen) nicht aufzugeben, und mit deutscher Kunst bei der Form neu zu sein. — So könnte etwas Absolut-Schönes hervorgebracht werden". Die Vereinigung von deutschem und italienischem Wesen zu einer Einheit ist ein Gedanke, der in jener Zeit nicht neu war. Auch Goethe äußerte zu Eckermann, daß der ideale Komponist für „Faust II" ein Mann sei, der lange in Italien gelebt habe, so daß er seine deutsche Natur mit der italienischen Art und Weise verbinden könne (Anm. 7). Allerdings fand dieser Gedanke auch seine entschiedenen Gegner. Nicolais Aufsatz wurde in Schumanns „Neuer Zeitschrift für Musik" abgedruckt, in dessen Nachschrift der Davidsbündler Schumann schreibt: „Mehr als tragikomisch sah namentlich Florestan, als ihm der obige Aufsatz vorgelesen wurde. Ein gescheiter Mann — und Vorschläge von Vermischung der Stile usw." murmelte er vor sich hin ... „So möchten sich denn unsere auswärtigen Freunde (namentlich Du, köstlicher Wedel) über manches oben angeregte vernehmen lassen, und mit der Freimütigkeit, die jenen Aufsatz so sehr ausgezeichnet. Uns selbst fehlt es heute an Zeit." Und Wedel widerlegte ihm nun in einer Reihe von Artikeln „Die deutsche Oper" (Nr. 48—51) Satz für Satz.

Nachdem Nicolai seine Gedankengänge schriftlich fixiert hat, ist im Folgenden festzustellen, ob er auch musikalisch diese Vermischung der Stile selbst versucht hat und inwieweit ihm dies gelungen ist. Während seiner italienischen Zeit richtet er das Augenmerk noch zu sehr auf die italienische Oper und ihre Praxis, weil er ja auch von ihr lebt. Mit der endgültigen Übersiedlung nach Deutschland weitet sich sein Blick immer mehr für die Belange der deutschen Oper. Die italienische Oper entfremdet ihm. So schreibt er im August 1841 (Anm. 8) folgendes über sie (wobei sein Urteil über Verdi recht

---

7) Joh. Peter Eckermann: „Gespräche mit Goethe", Donnerstag Abend, den 29. Januar 1827.

8) Wilhelm Altmann: „Otto Nicolais Tagebücher". Regensburg, o. J. Deutsche Musikbücherei. Bd. 25. S. 220 f.

interessant ist, das allerdings aus völliger Unkenntnis heraus geschrieben ist): „... so fängt jetzt an, die gute deutsche Opernmusik die italienische wieder etwas aus dem Felde zu schlagen. Wie sehr ist aber auch Italien in den letzten fünf Jahren gesunken?! Donizetti lebt fast immer in Paris oder Wien, ... und tut nichts mehr für Italien. Rossini ist ganz verstummt. Wer jetzt in Italien Opern schreibt, ist Verdi. Er hat auch den von mir verworfenen Operntext „Nabucodonosor" komponiert und damit großes Glück gemacht. Seine Opern sind aber wahrhaft scheußlich und bringen Italien völlig ganz herunter. Er instrumentiert wie ein Narr - - ist kein Meister in technischer Hinsicht — muß ein Herz wie ein Esel haben und ist wirklich in meinen Augen ein erbärmlicher, verachtungswürdiger Komponist. - Ich denke, unter diese Leistungen kann Italien nicht mehr sinken, — und jetzt möchte ich dort keine Oper schreiben."

Nicolai wird immer mehr von dem Gedanken eingenommen, die fremde Oper überhaupt zurückzudämmen und an ihre Stelle eine deutsche zu setzen. Einen Grund, warum die deutsche Oper so im Rückstand ist, sieht er in den deutschen Theaterverhältnissen selbst. Resigniert bekennt er: „Deutschland ist ein Affenland; es nimmt lieber die schlechteste italienische oder französische Oper hin, als für eine deutsche etwas zu zahlen.... Trauriges, trauriges Los, ein deutscher Opernkomponist zu sein!" (Anm. 9.) In Wien, dem Aufenthalt Nicolais, hatte sich die italienische Oper mit am längsten gehalten. Als die deutschen Einigungsbestrebungen das ganze deutsche Volk erfüllten, erhoffte Nicolai auch auf dem Gebiete der Kunst eine Änderung. Er schreibt im Winter 1847/48 in seinem Tagebuch (Anm. 10): „Jetzt sollen wir ein einiges großes Deutschland haben? Werden wir denn auch wirklich einmal eine einige deutsche Kunst erringen? — Ich bin nicht abgeneigt, einen großen Aufsatz an die Reichsversammlung in Frankfurt zu richten, um sie zu veranlassen, auch auf die Künste Rücksicht zu nehmen, und um die Mängel aufzudecken, die den Grund geben, daß wir eine deutsche Oper so gut wie gar nicht haben." Wir schreiben das Jahr 1848, und Nicolai behauptet, eine deutsche Oper haben wir so gut

9) Altmann: a. a. O. S. 42.
10) Altmann: a. a. O. S. 271.

wie gar nicht. Der erste führende Kapellmeister eines deutschen Musikzentrums kannte doch die bestehende deutsche Opernliteratur auf das Beste, was hier und da seine Aufzeichnungen auch bezeugen. Er kannte Weber, Spohr, Marschner, Kreutzer, Lortzing und Wagners frühe Werke. Wenn ihm auch nicht alle Werke der aufgeführten Meister geläufig waren, so wußte er doch von ihrer Existenz. Es ist sehr schade, daß Nicolais Aufzeichnungen der letzten Jahre so spärlich sind und die Frage der deutschen Oper nicht näher behandeln. Aber es muß so sein, daß ihm, wenn auch noch unklar, ein bestimmtes Ziel der Zukunft der deutschen Oper vor Augen schwebte. Man kann sagen, daß diese Fragen damals in der Luft gelegen haben; zugeben muß man aber, daß um diese Zeit nur ganz wenige Theater eine fremde Oper besaßen. Die deutsche Oper hatte seit Weber entscheidend Fuß gefaßt und war in steter Aufwärtsentwicklung. Daher klingt es seltsam, daß Nicolai ihre Existenz fast ganz ableugnet.

Nicolai starb 1849. Zur gleichen Zeit tat Wagner den entscheidenden Schritt zur Reform der Oper in den theoretischen Schriften. Wagners philosophischer Geist konnte sich mit nur einer Reform der Oper nicht begnügen. Ihm schwebte die Umgestaltung der ganzen deutschen Theater- und Musikverhältnisse vor, die er im Endergebnis zum Teil wirklich erreicht hat. Ähnliche Gedankengänge, wenn sie auch nicht so umfassend gewesen sein mochten, schienen Nicolai vorgeschwebt zu haben: eine umfassende Reform des Theater- und Musikwesens. In dieselbe Richtung schlägt auch eine Einrichtung, die Nicolai in seiner Eigenschaft als Hofkapellmeister durchsetzte. Am 3. April 1842 fand das erste der Philharmonischen Konzerte in Wien statt, die es sich zur Aufgabe machten, Werke der Großmeister vor allem Beethovens Sinfonien der breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Der Gedanke, das Opernorchester zu Konzertaufführungen heranzuziehen, war an sich nicht neu — Franz Lachner versuchte es ohne Erfolg neun Jahre vor ihm —. Von Bedeutung ist aber, daß diese Konzerte eine ständige Einrichtung wurden und sich mit nur auserlesenem Programm an alle Musikfreunde richteten. Sie wurden ohne jede Unterstützung des Hofes durchgeführt.

Ein Zug zur Öffentlichkeit macht sich bei Nicolai in seiner Charakteranlage stark bemerkbar. Er war nicht der Mensch, der in der Einsamkeit der Zurückgezogenheit neue

Kraft für sein Schaffen sich holte. Wir sehen ihn schon in früher Zeit sich in Gesellschaftskreisen unter Menschen bewegen. So waren fast alle seine Arbeiten Auftragsarbeiten oder einem bestimmten Menschen zugedacht. Jetzt verstehen wir auch, warum er eine Kunst erstrebte, die absolut schön war: die Kunst soll nicht nur für einige eng umgrenzt sein, sondern möglichst vielen zugänglich gemacht werden. Bei einer Stilvermischung von italienischer und deutscher Musik sollen beide Völker gleichmäßigen Anteil haben und sich nicht um die Vorteile des anderen Volkes durch Voreingenommenheit bringen lassen. Als dann Nicolai nach Deutschland kam und die fremde Sonne nicht mehr spürte, wollte er die für den Deutschen nur halb verständliche fremde Oper ausgerottet wissen, um an ihre Stelle die arteigene zu setzen. Er mochte die Wiener Opernpraxis meinen, wo während einer bestimmten Zeit im Jahre italienische Opern mit fremden Sängern gegeben wurden. Daß es nur wenige sein können, die vorgaben, von diesen fremden Opern einen Genuß zu haben, ist klar. Nach Deutschland gehörte eben eine Oper der Deutschen. Demselben Bestreben, den Kreis der Musikhörer auszuweiten, gehört auch die Einrichtung Nicolais, die großen Kunstwerke nicht der Vergessenheit anheimfallen zu lassen, sondern denen zugänglich zu machen, die sie hören wollen. An der Musik sollen möglichst viele teilhaben, das ist der grundlegende Gedanke bei Nicolai. Sie soll im Volke leben und nicht an ihm vorbeigehen.

Wenn Nicolai später so eindeutig für die deutsche Oper Stellung nimmt, so bedeutet das nicht, daß er von seinem Standpunkt der Vermischung der Stile abgewichen ist. Daran hat er auch in den „Lustigen Weibern" festgehalten. Daß sich seine Kompositionsweise in Italien wirklich geändert hat, bekennt er selbst in einem Briefe an den Vater; er schreibt: „Italien hat mir in dieser Hinsicht gute Medizin gegeben! Echt d e u t s c h e Freunde meinen, sie hätte z u sehr und, folglich nachteilig auf mich gewirkt! ... Du wirst in vielen meinen Sachen — namentlich in italienischen Gesangsstücken - - eine ganz andere Tendenz finden, als Du sie in Deutschland bei mir fandest. Unter uns! — aber wirklich unter uns!: ich schätze jetzt f ü r d i e O p e r nächst M o z a r t ebenfalls R o s s i n i am höchsten! — In Deutschland werde ich das nicht sagen!" (Anm. 11.) Aber

11) Altmann: Briefe; a. a. O. S. 160. (Rom, d. 26. Juni 1836.)

Italien soll nur für den Deutschen eine Anregung sein, er soll „in Italien italienischen Gesang — Musik studieren, und dann ins Vaterland heimzukehren, um von diesen Studien den rechten Gebrauch zu machen".

Das hat nun auch Nicolai getan. Es ist hier nicht der Ort, um die italienischen Einflüsse in seinen Frühwerken festzustellen, auch ist es nicht möglich, die „Lustigen Weiber" in allen hier in Frage kommenden Einzelfällen zu untersuchen. Daher möge mir nur gestattet sein, einen grundlegenden Vergleich durchzuführen, um im End ergebnis die Art der Akzeption von italienischer Musik festgestellt zu haben. Ich wähle die Poco-più-mosso-Stelle im Finale des ersten Aktes (Beisp. 12), die jedem unbefangenen Hörer den Eindruck von typisch italienischer Musik erwecken würde. Die Melodieführung der leichtflüssigen Triolenbewegung entspringt einem echten Gefühl für Gesanglichkeit. Zunächst bilden immer zwei Takte eine Einheit, dann wird die Melodie auf einen Takt reduziert. Betrachten wir nun die Melodie selbst in ihrer rhythmischen Einteilung! Von der stützenden Eins im Baß stoßen sich die Triolen-Achtel ab und gleiten in den Ruhepunkt einer halben Note. Diese halbe Note wird aber zu dem nächsten Takt herüber gebunden und gilt für diesen rhythmisch analogen Takt wiederum als Stützpunkt. Wenn wir nach der mehr formalen Betrachtung der beiden Takte die innerdynamische uns ansehen, zeigt sich, daß die beiden halben Noten vollkommen verschieden untereinander sind. Die erste ist gar kein Ruhepunkt, sondern ein einziges dynamisches Crescendo zum nächsten Takt hin und über ihn hinaus, da die Eins ja schon wieder die Stütze für die Bewegung des zweiten Taktes bedeutet. Die Melodie beschreibt also eine Kurve, die dann bei der letzten halben Note ihr Ende findet, um im Folgenden von Neuem zu beginnen. Denken wir noch einmal an Beckings Definition, so müssen wir dasselbe „Ausschwingen" der Melodie feststellen, das für die italienische Musik so typisch ist. Die zwei Takte sind zweifellos italienisch. Vergleichen wir nun eine ähnliche Triolenbewegung aus Verdis „Falstaff" (II. Akt, 1. Teil, Beisp. 13). Die in sich ausschwingende Melodiekurve ist schon nach einem Takt beendet, hat aber am Ende keinen Ruhepunkt, sondern fließt rastlos weiter. Von einem Ruhepunkt kann man während der sechs Takte überhaupt nicht reden, alles drängt von einer stabilen Eins

oder Drei weg zu den unbetonten Taktzeiten, die sich in den Synkopen äußern. Dabei spielen die Viertelpausen die gleiche Rolle wie die auf der Zwei stehende bevorzugte halbe Note. Sie geben dem Vorwärtsdrängen nur den Ausdruck des Versandens. Die Bewegung geht weiter, man hört sie am Schluß nur nicht mehr, ein Stillstand tritt nicht ein. Analog zur Musik haben wir auf der Bühne das Abgehen Falstaffs nach hinten und anschließend daran die Eifersuchtsszene Fords. Nach einem halben Takt Generalpause beginnt beim un poco più moderato etwas vollkommen Neues. Das langsame Sichentfernen Falstaffs zu schildern, gelang Verdi meisterhaft. Und konnte ihm nur so gelingen, weil ihm die Eigenart des rhythmischen Bewegungsstromes der italienischen Musik entgegenkam und er die Fähigkeit besaß, sie dafür auszunutzen. Diese Musik hätte ein Deutscher, auch Nicolai, nicht schreiben können. Sehen wir nun, wie denn Nicolai seine oben besprochenen zwei Takte weiterführt. Die Melodiekurve ist am Ende des zweiten Taktes beendet und steht auf einem Ruhepunkt, um neu einzusetzen. Im fünften Takt unseres Beispiels wird die Melodie auf einen Takt reduziert. Dabei verzichtet er ganz auf das Ausschwingen der Melodie und verlegt den Ruhepunkt auf den Spitzenton der Melodie, auf die Drei. Der nachfolgende Schleifer auf Vier rundet zwar die Melodiekurve ab, unterstützt aber nur die Ruhelage der Drei. Der siebente und achte Takt gehören ebenfalls wieder zusammen. Die Melodie ist um einen halben Takt ausgeweitet und endet auf der Drei des achten Taktes. Die sich anschließende Tonrepetition führt zur endgültigen Beruhigung, die in eine Kadenz ausläuft. Überschauen wir noch einmal die angeführten neun Takte, so müssen wir Folgendes feststellen: die ersten vier Takte können in ihrer ausschwingenden Melodieführung als dem italienischen Typus entsprechend angesehen werden, nicht aber ihre Weiterführung. Hier offenbart sich wieder der deutsche Charakter des Komponisten. Er strebt einem Schwerpunkt zu, den er auf betonte Zeit erreicht und über den er nicht hinwegschwingt. Die Drei des dritten und vierten Taktes hatte diese Weiterentwicklung schon angedeutet. In der letzten Melodiekurve ist eigentlich der erste Ruhepunkt schon bei der Eins des achten Taktes erreicht, wird aber noch einmal verlängert, um sich bei der Drei an der Tonrepitition vollends zu sättigen; man spürt direkt eine Freude bei

diesem „g", das in dem fülligen Es-Dur das Ende nun gefunden hat. Die Form, der sich Nicolai bediente, trägt italienische Züge, obwohl der deutsche Charakter fast überall durchscheint. Die fremden Einflüsse hat er aufgenommen, wie man sich etwa eine fremde Sprache anzueignen versucht, ohne sie bis in die letzten Feinheiten beherrschen zu können. Nicolai hat während seiner italienischen Zeit mit offenen Augen die fremde Musik studiert und sich auch befleißigt, diese selbst nachzuahmen. Dabei ist es ganz natürlich, daß er Wendungen und Ausdrucksformen italienischer Musik in sich aufgenommen hat, die ihm auch noch in der deutschen Zeit anhafteten, zumal er ja immer bestrebt war, eine Verbindung von deutscher und italienischer Musik anzustreben. Das Beispiel, das ich hier erwähnt habe, ist eines der — ich möchte sagen - am meisten an italienische Musik anklingenden Stellen. Wir finden daneben natürlich rein deutsche Musik auch in der äußeren Form; das vor allem in den Finales, der Feerie, einigen Liedern und Arien. Im Endergebnis ist Nicolais Musik, abgesehen von wenigen fremdklingenden Formeln, deutsch. Was ich bei dem schwierigen Beispiel nachgewiesen habe, ist selbstverständlich von der übrigen Musik auch festzustellen. Vom rassischen Standpunkte aus gesehen bedeutet es fast ein Unding, daß ein Mensch aus dem Norden Deutschlands, dessen Vorfahren auch aus dieser Gegend stammen, sich so akklimatisieren sollte, daß die Formelhaftigkeit eine arteigene Umprägung überdecken sollte. Mit welcher biederen Behäbigkeit singt z. B. Falstaff sein „Wie freu ich mich" (Anm. 12). Das ist eine Melodie, die nur ein Deutscher schreiben konnte. Was Nicolai von Italien gelernt hat, ist die Flüssigkeit und Leichtigkeit der Melodieführung, die nicht aus einem Instrumentalbewußtsein entsprungen war, sondern ihre Wurzeln im Gesang hatte. Daher erklärt sich auch besonders Nicolais Verehrung für Mozart. Eine Verbindung von italienischer Musik, wie sich Nicolai ausdrückt, ist natürlich ein Unsinn. Das hatte Schumann in seinem Nachsatz richtig empfunden. Sicher meinte Nicolai das Technische, was eben erlernbar ist, denn die Musik sei ja, wie er sich selbst ausdrückt, mit dem Charakter der Nation unmittelbar verbunden.

12) Klavier-Auszug: Rev. von Soldan. Bei C. F. Peters. Leipzig S. 128 f.

Abschließend soll nun noch seine stilgeschichtliche Einreihung besprochen werden. Schon sehr früh hat das deutsche Singspiel ausgesprochen lustige und ausgelassene Handlungen in sich aufgenommen. Dabei behielt es den gesprochenen Dialog bei und nahm nur vereinzelt fremde Stilmittel in sich auf. So ausgerüstet konnte es parallel zur Buffa und Comique die Grundlage für eine deutsche komische Oper bilden, die in den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts einen gewissen Höhepunkt zu verzeichnen hatte. Mozart in seiner „Entführung" brachte das Singspiel in enge Verbindung mit der Oper, ebenso wie der oben behandelte Dittersdorf. Von Dittersdorf, der in seiner anmutigen und natürlichen Komödie noch ein beachtliches Niveau zeigte, nahm die Entwicklung zwei Richtungen an. Niedrige Publikumseffekte und dürftige musikalische Gestaltung machten sich breit und führten letzten Endes zur Posse und zum Liederspiel. Das ist, wenn man die Anfänge des Singspiels im Auge hat, eine Rückentwicklung. Die andere Richtung bewahrt sich das musikalische Niveau und nimmt die Fühler zur Buffa und Comique auf. Romantische Opernkomponisten, unter ihnen Schubert, versuchten das Interesse für musikalische Lustspiele wachzuhalten. Sie waren aber nur Wegbereiter für eine elementare Begabung auf diesem Gebiete: Albert Lortzing. Mit der Romantik hat dieser weder stofflich noch musikalisch große Beziehungen. Er ist der Komponist des deutschen Biedermeier. Den Darstellungsstil seiner Zeit hat er kaum einmal überschritten. Seine Stoffwelt ist fest im Denken und Milieu des biederen Bürgertums verwurzelt. Wo er einmal romantische Elemente, wie in Ritterstücken und der dämonisch übersinnlichen „Undine" bringt, zeigt er, daß er dieser Stoffwelt nicht mehr ganz nahe steht. Musikalisch fußt Lortzing auf dem deutschen Singspiel eines Mozart und Dittersdorf. Schiedermair (Anm. 13) bezeichnet seine komische Oper als eine „Neubelebung und Weiterspinnung der deutschen Singspiele des vergangenen Singspiels, und der Abkehr von Wenzel Müllerscher Verflachung und mit vormärzlichem Blickpunkt, unter Betonung der lebensfreudigen, heiteren Elemente und Zuhilfenahme neuerer musikalischer Ausdrucksmittel. Bei aller Ver-

---

13) Ludwig Schiedermair: „Die deutsche Oper"; a. a. O. S. 245.

flechtung mit Buffa und Comique tritt doch der Unterschied gegenüber Buffa und Comique und damit der deutsche Charakter deutlich zutage".

Daß Nicolai die Opern Lortzings gekannt hat, beweisen seine Tagebuchaufzeichnungen. Die Hochschätzung für ihn geht aus einer Stelle eines Aufsatzes hervor (Anm. 14), in dem er allein Lortzing zutrauen könnte, ein neues deutsches Rezitativo secco zu schaffen. Als nun Nicolai nach seiner italienischen Zeit die erste deutsche Oper mit heiterem Sujet schrieb, waren es die Opern Lortzings, die ihm die Richtung weisen konnten. Freilich boten sie nur einen Anhaltspunkt, denn Nicolais Werk ist frei von jedem schwächlichen Eklektizismus. Was bedeutet es, daß er stärker als Lortzing Elemente der Buffa aufnahm und daß auch die Comique und das ältere deutsche Singspiel noch mit hineinspielen. Ausschlaggebend ist nur, daß Nicolai aus diesem ein einheitliches Etwas geschaffen hat, das in jedem Takt ein Nicolai ist. Im Endergebnis war eine wirklich deutsche Oper geschaffen.

d) *Verdi.*

Verdi hat es zeit seines Lebens abgelehnt, über Kunst große Reden zu führen, geschweige denn darüber zu schreiben. Aber in seinen zum Teil recht ausführlichen Briefen, die immer einen praktischen Hintergrund hatten, wie z. B. die Aufführung seiner Oper oder Verhandlung mit dem Textdichter, gibt er uns ein anschauliches und fast lückenhaftes Bild vom Wesen seiner Oper (Anm. 1). Ein Bild, das sich immer mehr verdichtet und seinen vollkommensten Niederschlag in den Spätwerken findet. Wir können den Schaffensgang Verdis nicht anders sehen, als die allmähliche Abkehr einer starken Persönlichkeit von der handwerksmäßigen Opernproduktion der Zeit zu der Idealgestaltung einer Oper in seinen beiden Spätwerken. „Othello" und „Falstaff", die er in weiten Zeitabständen ohne jede Auftraggebung aus reiner Intuition geschaffen hat. Wie klar seine Auffassung vom Kunstwerk gewesen

14) O. Nicolai: Aufsätze; a. a. O. S. 110.

1) Günter Engler: „Verdis Anschauung vom Wesen der Oper". Diss. Breslau 1938.

sein mußte, geht aus drei Briefstellen hervor: 1853 spricht er noch von „Ideen, die ich immer bezüglich der Wirksamkeit auf der Bühne hatte, wenn ich auch in meinen Anfängen nicht den Mut hätte, sie anders als nur teilweise zu offenbaren" (Anm. 2). 1858: „Ja, über die Kunst habe ich meine eigenen sehr klaren, sehr präzisen Ideen und Überzeugungen, denen ich nicht entsagen kann noch darf" (Anm. 3). 1868: „Mir können sehr wohl die Kräfte fehlen, um dorthin zu gelangen, wohin ich möchte, aber ich weiß, was ich will" (Anm. 4). Diese Gesamtschau auf das Kunstwerk richtet sich, wie Engler nachweist, in gleicher Weise auf die dichterische und musikalische Formung wie auf die künstlerische Wiedergabe. Er ist kein Revolutionär in der Geschichte der italienischen Oper, sondern Reformator, der sich die alten Formen seinem Zwecke nur dienstbar macht. In seiner früheren Zeit erfüllt er sie mit dem Geiste des großen Musikers, um immer mehr über sie hinauszuwachsen und in seinen letzten Werken zu etwas Neuem zu gelangen. Man rechnet die Zeit nach eigenem Ausspruch des Meisters bis zur „Macbeth" (1847) als die Zeit der Galeerenjahre, weil er, angewiesen auf die Impressarii, schreiben mußte, um leben zu können. Es war seine Lehrzeit, in der er um die Gunst des Publikums kämpfen mußte, obwohl er verhältnismäßig früh in Italien berühmt und gefeiert wurde.

Verdi lebte gerade in der Zeit, in der Italien um seine Unabhängigkeit kämpfte, die 1861 mit der Ausrufung Victor Emanuels II. zum König von Italien errungen war, und er stellte von Anfang an seine Kunst in den Dienst des Vaterlandes. Wenn seine Frühwerke wohl äußerlich in dem Rahmen der damaligen Opern eines Rossini oder Bellini gehalten waren, so bricht doch etwa vom „Nebucadnezar" ab „die nur Verdi eigentümliche (von der französischen Heroik verschiedene) rhythmische Vitalität durch, eine manchmal brutale Gewalt der Melodie und vor allem eine durch ihn in die italienische Oper eingeführte Erweiterung

2) Alessandro Pascolato: „Re Lear e Ballo in Maschera". Lettere di Giuseppe Verdi ad Antonio Somma. Città di Castello. 1902. S. 46.

3) Alessandro Luzio und Gaetano Cesari: „I Copialettere di G. Verdi pubblicati. Leipzig 1913. S. 566.

4) Annibale Alberti: „Verdi intimo". Milano 1931. S. 84.

des musikalischen Ausdrucksbereichs" (Anm. 5). So gaben die Opern „I Lombardi" und „Ernani" Anlaß zu offenen politischen Demonstrationen. Die Opernmelodien Verdis besitzen eine solche das italienische Volk festzusammenschließende Kraft, die in gewisser Beziehung vergleichbar ist den Kampfliedern unserer nationalsozialistischen Bewegung. „Die Musik ist hier Spiegelbild einer neuen aufrüttelnden Zeit" (Anm. 5).

Schon an der Stoffwahl kann man feststellen, daß sich Verdi allmählich einer anderen Problemstellung zuwandte, nämlich der bevorzugten Gestaltung von Charakteren. Je mehr er seine nationale Sendung als erfüllt ansah, desto mehr konnte er sich diesen Problemen zuwenden. Seine Einstellung, die in der Musik vor allem Aufrichtigkeit forderte, mußte diese Entwicklung nur unterstützen. Es war klar, daß eine psychologische Vertiefung auf der einen Seite die entschiedene Abkehr von der überkommenen damaligen Opernform zur Folge hatte. So fand Verdi den Weg zum Operndrama. Im „Rigoletto", „Troubadour" und „Traviata" war die Urform eines gesungenen Dramas, das noch stark in der Tradition verankert ist, erreicht. „Auf dem Wege über „Maskenball" und „Macht des Geschickes" zu „Aida" hat Verdi diesen nationalen Typ die eigenartige Vertiefung des Ausdrucks, die Mannigfaltigkeit der Form, die sinnliche Kultur und auch die „schlagende Gestik" und Brillanz verliehen, die zusammen mit seiner vollblütigen Erfindung und männlichen Gestaltungskraft eine internationale Wirkung des Hör- und Schauspieles verbürgten" (Anm. 6). Die „Aida" sollte den Abschluß von Verdis fruchtbarster Schaffensperiode sein und zugleich der Ausgangspunkt für eine neue Entwicklung werden. Die Werke erstehen nicht mehr in demselben Tempo wie früher, sie reifen langsamer. Die Neufassung des „Simone Boccanegra" vom Jahre 1881 und die auf vier Akte bearbeitete Fassung des „Don Carlos" kann man in die Entwicklung kaum einbeziehen, da sie als schon fertige Werke nur eine mehr oder weniger starke Umprägung erhalten. So betrachtet liegen zwischen der „Aida" und dem „Othello" etwa fünfzehn Jahre, während der „Falstaff" dann nach sechs Jahren folgte.

---

5) Herbert Gerigk: „Giuseppe Verdi". Potsdam 1932. (Die Großen Meister der Musik, herausg. v. E. Bücken) S. 3.
6) Karl Holl: „Verdi". Berlin 1939. S. 378.

Formal ist dieser Weg gekennzeichnet durch eine entschiedene Abwendung Verdis von der „Nummer" und die Hinwendung zum Musikdrama. Das ist äußerlich der Eindruck, den uns die beiden Spätwerke zuerst vermitteln. Schon im „Simone Boccanegra" beginnt diese Entwicklung ihren Anfang zu nehmen. Er vermeidet hier zugunsten der durchkomponierten dramatischen Szene das übliche Formschema mit seinen symmetrischen Wiederholungen. Noch sind die einzelnen geschlossenen ariosen Formen klar zu erkennen. Im Vorspiel finden wir zum ersten Male den eigentümlichen Parlandoton, der geschichtlich von der Buffa kommt, der aber in seinen sangbaren und melismatisch-gehaltenen Wendungen einen ganz anderen Charakter enthält. Die Lockerung der Form wird in den letzten beiden Werken immer deutlicher. Das Wort und die Dichtung erhalten einen ungleich höheren Anteil am Gesamtkunstwerk. Auch von dieser Seite her betrachtet, ist es nichts Zufälliges, daß es der große Schauspieldramatiker war, mit dem sich Verdi in seinen letzten beiden Werken auseinandersetzte. Das heißt aber nicht, daß die Musik ihre Vormachtstellung der Dichtung gegenüber abgibt und zur „gehorsamen Dienerin" wird, vielmehr geht sie darauf hinaus, das einzelne Wort und den Ablauf der dramatischen Handlungs- und Spannungskomplexe zu unterstreichen. Wenn Verdi auch das alte Formschema verlassen hat, so läßt er dabei seine symmetrische Eigengesetzlichkeit weiter bestehen. „Nummern" im alten Stil kann man hier und da noch ganz deutlich erkennen, aber durch die geschickte Technik der Übergänge und der Verknüpfung sind die Konturen stark verwischt. Jagos „Credo" und Falstaffs „Ehren"bekenntnis sind im Grunde noch Arien, nur sind sie in der musikalischen Gestaltung so aufgelockert, daß sie als zur „Szene" umgewandelt erscheinen. Die Gesangstimme ist aufgelöst in kurze sinngemäß deklamierte Phrasen, in die das Orchester manchmal hineinmusiziert. Betrachten wir einmal kurz die Eifersuchtsszene des Ford gegen Schluß des ersten Bildes des zweiten Aktes (Anm. 7): eine dreiteilige Form ist klar erkennbar, obwohl kein Teil ganz gleichmäßig gestaltet ist, sondern sich wieder untergliedert. Dieser Monolog beginnt beim Un poco più moderato. 1. Teil: nach 6 Takten Ein-

7) Klavierauszug. Arrang. von C. Carignani bei G. Ricordi & Co. Leipzig. S. 145—154.

leitung setzt ein ebenso langer Mittelsatz ein, der in ähnlicher Form am Schluß dieses Monologes wiederkommen soll. Ein 13 taktiger Nachsatz im Allegro agitato schließt diesen Teil ab. (Kl.-A. S. 145—147.) 2. Teil: nach dem C-Dur des ersten Teiles beginnt das bis zum Schluß durchhaltende Es-Dur. (Kl.-A. S. 147—153.) Dieser Mittelteil besitzt ebenfalls eine dreifache Gliederung. Die Taktzahlen sind: 29 — 10 — 32. Die beiden Ecksätze verarbeiten ein Motiv, das vorher Falstaff gesungen hat mit den Worten „Pünktlich besorgen wir alles". Die 10 Takte dazwischen (Kl.-A. S. 143/150) weichen nach C-Dur und a-moll aus und haben eine ganz andere Thematik, was den Kontrast noch erhöht. 3. Teil (Kl.-A. S. 153—154): nach 3 Takten Einleitung beginnt ein Mittelsatz von 6 Takten, der wie der Mittelsatz des ersten Teiles im pp aus der Tiefe in die höchste Tonlage aufsteigt. Der Umfang geht hier vom B—g', beim ersten Teil c—ges'. Die 4 Takte Nachspiel heben sich so deutlich vom sich anschließenden Duett ab, daß die formale Gliederung der Eifersuchts- und Rachearie noch deutlicher erkennbar wird. Trotz aller Freiheit in der Form und ihrer Auflockerung geht Verdi nie so weit, formlos zu werden. Auch Wagners Musik fühlt sich, wie Alfred Lorenz (Anm. 8) eingehend nachgewiesen hat, an eine innere Gesetzmäßigkeit gebunden, zeigt sie aber nicht so offen wie Verdi. Verdi faßt die einzelnen Teile schärfer in sich zusammen und hebt sie so voneinander ab. Häufig hebt sich aus einer Parlandomelodie eine ariose Partie ab, die eine klare 2 oder 2 mal 2-Gliederung aufweist, meist sogar noch in 4, 8 oder 16 Takten. Beispiel für die Dacapo-Arie sind z. B. Falstaffs „Pagenlied". Das Liebesduett aus dem ersten Akt, ist zweigeteilt, es wird unterbrochen durch das Auftreten der anderen Frauen. Der erste Teil, für sich genommen, könnte formal eine kleine Dacapo-Arie sein. Betrachtet man aber das Frauenquartett mit dazugehörig, so ergibt sich wieder die dreiteilige Form. Und auch der Mittelsatz läßt nach thematischen Gesichtspunkten betrachtet die Gliederung A — B - A' erkennen. Sogar das ganze zweite Bild des ersten Aktes besitzt eine klare Gliederung, weil auch die das Liebesduett einschließenden Ensembles sich thematisch ähneln. Zusammenfassend kann man sagen:

8) Alfred Lorenz: „Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner". Berlin. 1923.

Wenn die Spätwerke Verdis die Einteilung nach Nummern bewußt verleugnen, so ist doch eine klare Formung der Musik unverkennbar. Sie zeigt sich 1. in einer thematischen oder motivischen Gliederung von ariosen Melodiekernen, 2. in kleinen selbständigen „Nummern" wie dreiteilige Lied- oder Ariettenform, 3. in äußerlich schwer zu erkennbaren Formen, die aber der Anlage nach den Urtypus darstellen. Dabei muß man beachten, daß das Orchester oftmals den Melodiestrom der Gesangsstimme übernimmt und weiterführt, während dessen die Gesangsstimme parliert.

Die Singstimme hat viel von ihrer früheren Vor- und Alleinherrschaft aufgegeben. Das Orchester ist neben sie getreten. Das Primat des Wortes tritt in seinen beiden Spätwerken trotzdem noch deutlicher zutage. Die Gesangsstimme hat dabei eine andere Form erhalten, die sie befähigt, der sinngemäßen Erfassung des Wortes schärfer zu folgen. Ausgangspunkt wird nicht das Melos, das Belcanto wie früher, sondern das gesprochene Wort, das Rezitativ. Nicht ohne Einfluß für die Formgebung wird das schon häufig erwähnte Parlando der Buffa gewesen sein. Jedoch unterscheidet es sich wesentlich durch die Art der Verwendung, da es in der Buffa als Geplapper komisch wirken soll. Der Verdische Sprechton hat nur die rasche Tonfolge gemeinsam. Seinem Sprechgesang wohnt ein eigenartiges Melos inne, das nie die Empfindung aufkommen läßt, ein Rezitativ vor sich zu haben. Vielmehr kann es in jedem Augenblick in eine Ariosomelodie übergehen, ohne daß der Hörer einen Bruch zu dem Vorangehenden empfindet. Jeder Ton ist durchtränkt von dem Gefühl des Gesanges, ohne den italienische Musik und vor allem Verdi undenkbar ist. Dabei unterscheidet sich dieses Parlando, das ebenso auf den Sprechton zurückgeht, von dem des Dittersdorf, wie oben schon behandelt wurde, dadurch, daß Dittersdorf, dem deutschen Sprachprinzip folgend, die einzelnen Wortsilben noch stärker hervorhebt. Gerigk (Anm. 9) sieht im Verdischen Parlando die letzte Steigerung, deren das Rezitativ fähig war. Am auffallendsten herrscht das Parlando aber in den Ensemble- und Chorstellen, mit denen die Oper sehr reichlich bedacht ist. Das zweite Bild des ersten Aktes besteht fast vollkommen aus Ensembles, die

9) Gerigk: a. a. O. S. 147.

nur durch einen lyrischen Ruhepunkt voneinander getrennt werden. Verdi stellt darin immer die zwei Gruppen der Frauen und der Männer einander gegenüber. Das Gegeneinander der beiden Parteien unterstützt er dadurch, daß er die Frauen im $^{6}_{8}$ Takt, die Männer aber im Allabreve zur gleichen Zeit singen läßt. Abwechselnd wird die eine oder andere Gruppe hervorgehoben und ein Zusammenfallen der Höhepunkte vermieden. Fenton ist im ersten Teil musikalisch der Männergruppe zuzurechnen. Nachdem er aber der Liebe Ännchens gewiß ist, bewegt er sich im Nachsatz zwischen den beiden Gruppen selbständig und schwärmt unter dem Eindruck des Liebesverhältnisses in weiter Kantilene über dem Ganzen. Trotz der neun verschiedenen Stimmen sind die Ensembles ungemein durchsichtig und reizvoll gestaltet. Das durchgehende große Parlando steht ganz im Dienste der erregten Stimmung der beiden Parteien. Es macht dem Sänger der deutschen Sprache große Schwierigkeiten, die Leichtigkeit der Deklamation herauszubekommen, die Verdi hier verlangt. Nur die italienische Sprache in ihrem Vokalreichtum und ihrer Geschmeidigkeit ist dazu befähigt, diese Schwierigkeiten zu bewältigen.

Entscheidend für die Gestaltung des „Falstaff" ist seine Instrumentation, von der Verdi selbst sagt: „Oh, vom Falstaff kann man sich unmöglich am Klavier einen Begriff machen! Man muß ihn hören. Ich habe da ein sehr leichtes (leggerissima) Orchester gemacht. Manche Pianissimopassagen kann man auf dem Klavier gar nicht wiedergeben und gehen wirkungslos vorüber. Übrigens geht alles aus dem Ensemble hervor, das man auf dem Klavier nicht erhalten kann, weil die Oper in den Klavierauszügen verdorben ist!" (Anm. 10). Und tatsächlich gibt der Klavierauszug manchmal ein völlig falsches Klangbild. Wer würde annehmen, daß die in Beispiel 14 mitgeteilten, in Gegenbewegung verlaufenden Melodien in die verschiedensten Instrumente aufgeteilt sind. Die Achtelbewegung wird von den Streichern ohne die Bratschen aufgeführt, indem die Bässe mit den Violinen nach einem Takt wechseln. Die obere Melodie löst sich in die einzelnen Motive von jeweils vier Noten auf und überträgt abwechselnd den einzelnen Holzbläsern ihre Ausführung. Die Reihenfolge lautet: Piccoloflöte - Flöte -

10) *Italo Pizzi: „Ricordi Verdiani inediti". Torino 1901. S. 70.*

Oboe - Klarinette — Oboe — Fagott — Klarinette - Fagott. Im zweiten Takt gehen ebenfalls wechselnd die Bratschen und Cellis mit. Erst die Partitur oder das Hören selbst kann den besonderen Reiz dieses Farbenspieles vermitteln. Wie auch aus diesem Beispiel ersichtlich wird, werden häufig die Streichergruppen gegen die Holzbläser ausgespielt in ähnlicher Weise, wie es oben die Holzbläser unter sich ausführten. Das ganze Falstaff-Orchester konzentriert sich in der Hauptsache auf die Streicher und Holzbläser, wobei die Hörner noch zu jener Gattung mitzuzählen sind. Trompeten, Posaunen und Schlagzeug spielen eine viel weniger große Rolle als in früheren Opern und sind im Wesentlichen nur als Akkordverstärkungen zur Intensivierung der Dramatik verwendet. Holzbläser und Streicher werden in der Verwendung gleichberechtigt behandelt. Die Vorherrschaft der Streicher, die in der Regel die Fundierung für die Bläser gewesen war, ist zum ersten Male verlassen. Wieder verlassen, denn man wird unwillkürlich an die Aufführungspraxis der Barock-Orchester erinnert, die die Besetzung der einzelnen Stimmen nur von der spezifischen Tonhöhe und Leistungsfähigkeit des Instrumentes abhängig machten und so keinem Instrument den Vorrang gaben. Die fünf Streicherstimmen werden im „Falstaff" unter sich ebenso geführt wie ein entsprechendes Holzblasinstrument, also solistisch. Im nächsten Augenblick jedoch versteht es Verdi, gerade die Eigenart des Instrumentes in allen Schattierungen zu einem klanglichen Effekt auszunutzen. Mit welch raffinierten technischen Mitteln er manchmal arbeitet, zeigt er am deutlichsten in der Feerie, so in Beispiel 15: Die Geigen sind geteilt. Die jeweils zweite Hälfte führt die Sechzehntelbewegung oktaviert mit Dämpfern aus. Die andere Hälfte der ersten Violine spielt ohne Dämpfer Flageolettöne auf „e" und „a", während die übrigen zweiten Violinen auf „a" und „e" einige Triller mit Dämpfern ausführen. Im zweiten Takt zirpt die Harfe geheimnisvoll dazwischen. Man muß hierbei Gerigk (Anm. 11) recht geben, wenn er behauptet, daß in der Feerie Klangeffekte aus der deutschen Romantik zu finden sind. Und in der Tat, Verdi zeigt sich im „Falstaff" als ein Meister der Instrumentation. Niemals schrieb und instrumentierte er gegen die Stimme. Schon früher war es sein Grundsatz, die Gesangsstimme

---

11) Gerigk: „Verdi"; a. a. O. S. 148.

durch das Orchester nicht zu verdecken. Die Partitur des „Falstaff" ist ein Musterbeispiel an sparsamer, aber dennoch wirksamer Instrumentation. In seiner Durchsichtigkeit macht dieses Werk einen fast kammermusikalischen Eindruck, wie er auch selbst dieses Empfinden hatte, daß diese Oper besser auf seinem Landsitz Sant' Agata aufzuführen wäre als in dem Riesenraum der Mailänder Scala. Um die Klarheit der einzelnen großen Ensembles und Chöre nicht zu beeinträchtigen, kommt es ihm gar nicht darauf an, streckenweise nur mit Holzbläsern zu operieren; und zwar schweigen im zweiten Bild des ersten Aktes einmal sämtliche Streicher 18 Takte lang! Wichtige vom Wortsinn aus bedeutende Stellen werden in Solopartien überhaupt ohne Orchester gesungen, oder das Orchester gibt dem Sänger nur vorsichtige Stützen.

Und damit kommen wir zu der wichtigen Frage, nämlich nach dem Wesen des Verdischen Orchesters im „Falstaff". Verdi sagt einmal (Anm. 12): „Die gute Instrumentation besteht übrigens nicht in der Mannigfaltigkeit der Effekte: sie ist gut, wenn sie etwas bedeutet." Und Engler sagt ergänzend weiter: „Ihre Bedeutung erhält sie vom Sinn des dramatischen Momentes, diesem wird sie, wie die anderen Ausdrucksmittel, ganz und gar untergeordnet" (Anm. 13). Die instrumentalen wie die musikalischen Ausdrucksmittel werden in den Dienst der Situation gestellt. Ähnlich der Wagnerischen Leitmotivik vermag auch Verdi mit der Musik gedankliche Zusammenhänge zu erfassen, Unausgesprochenes mit der Musik sagen. Zu Beginn des dritten Aktes hören wir dieselbe Musik, als ein Bild vorher (Kl.-A. S. 186 ff) Quickly und Meg aufgeregt die Ankunft des tobenden Ford verkünden (Anm. 14): Im pp wie aus weiter Ferne intonieren die Bässe das Motiv, das bald auch alle anderen Instrumente aufnehmen und zum kraftvollen ff steigern, um wieder im pp zu verhallen. Der Sinn dieses Vorspieles wird uns sofort klar, wenn wir bei Aufgehen des Vorhanges Falstaff nachdenklich sitzen sehen: an ihm ist das ganze verunglückte Abenteuer vorübergezogen. Kurz darauf kehrt dieses Motiv wieder vor den Worten Falstaffs: „Welch' traurige Zeiten", und

12) Monaldi: „Verdi"; a. a. O. S. 216.
13) Engler: „Verdis Anschauung"; a. a. O. S. 47.
14) Klavierauszug; a. a. O. S. 243—246.

wieder muß er an sein ihm widerfahrenes Unglück denken.

Worin besteht nun der Unterschied in der Motivformung bei Verdi und bei Wagner? Und sind diese national bedingt? Abgesehen, daß Wagner seine Leitmotivik zum Prinzip erhebt, geht es Verdi nur hier und da darum, an manche Geschehnisse und Situationen zu erinnern. Wir finden ja ähnliche Erinnerungsmotive schon bei Monteverdi u. a... Wagner aber formt und prägt seine Motive in einem ganz bestimmten Sinne. Das Motiv muß den ausdrucksmäßigen Inhalt, den es erhalten soll, so deutlich dem Hörer zum Bewußtsein bringen, daß eine andere Ausdeutung nicht in Frage kommen kann. Ferner muß das Motiv bei Wagner im Hörer die Vorstellung eines szenischen Vorganges erwecken, d. h. die musikalische Formung des Motives hat den Ausdruck einer Geste. Verdi dagegen kennt diese bewußte Formung nicht. Sein Motiv hat nur einen bestimmten stimmungsmäßigen Charakter, der sich in den äußeren Mitteln kaum unterscheidet von einer beliebigen anderen Stelle der Oper. Es ist eine Melodie oder ein Melodiensplitter, für den sich an einer anderen Stelle gerade Gelegenheit bietet, wiederholt zu werden, um an eine bestimmte Situation zu erinnern. Niemals hat es Verdi unternommen, wie Wagner aus Motiven durch Variationstechnik ganze Szenen zu bauen. Nur kleinere musikalische Teile hat er wie im „Othello" durch Sequenzierung kurzer Motive geformt. Die Verdische Variation ist bedingt durch die Symmetrie der Form. Alles Bewußte an der Gestaltung kommt bei Verdi in Fortfall. Er formt seine Motive aus dem sicheren Melodieempfinden des Italieners, ohne sich von ideologischen Gesichtspunkten leiten zu lassen. Der Deutsche dagegen modelliert an seinen Motiven mit dem Blick des strengen Kritikers, wie Beethoven an seinen Themen arbeitete. Wollte man den Schaffungsprozeß schlagwortartig charakterisieren, so müßte man sie das eine Mal als die unbewußt naive und das andere Mal als die gedanklich-bewußte, ideologische Gestaltung bezeichnen.

Wir kommen nun auf die Ausgangsfrage, dem Wesen des Verdischen Orchesters zurück. Gleichzeitig soll damit das innere Verhältnis von Wort und Musik seine Erörterung finden, das heißt, die Rolle des Orchesters soll untersucht werden. In dem Dialog zwischen Ford und Falstaff im ersten Bild des zweiten Aktes, in welchem gerade Ford den Ritter bittet, seinen Geldbeutel tragen zu helfen, fällt eine Stelle

im Orchester auf, die zweimal nach den Worten Falstaffs „Con gran piacer ... non, so, Davver", erscheint (Beisp. 16): Die Instrumentation mit Flöte, Piccoloflöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten und Triangel geben einen eigenartig hellen Klangeffekt. Suchen wir nach ähnlichen Stellen, in denen Tonrepetitionen mit Vorschlägen vorkommen, so finden wir sie an folgenden Wortstellen:

1. Falstaff: Alice è mia! und: Buon corpo di Sir John, ch'io nutro e sazio, Va, ti ringratio.
2. Ford: Sir John — se (nämlich: un sacco di moneta) vol voleta Aiutarmi a portarlo? Falstaff: Con gran piacer ... non so, Davver, ...
3. Ford: Spentele! si, spendete e spandete Tutilo il mio patrimonio! Siate ricco e felice!
4. Am Schluß des Bildes; während beide zusammen hinausgehen.

Bei Vergleich der vier Stellen fällt auf, daß sie nicht einheitlich auf einen bestimmten Gegenstand Bezug zu nehmen scheinen. Bei 1) ist es die Aussicht auf die Liebe Alices, bei 2) und 3) wird Falstaff der „sacco di moneta" in die Hand gedrückt, und bei 4) geht er mit Ford dem neuen — wie er glaubt — erfolgreichen Abenteuer entgegen. Dem Orchester kann also keine für einen Einzelfall bestimmte Rolle zugedacht sein, sondern eine allgemein umfassende. Es hat nicht die Aufgabe, etwas Szenisches darzustellen, sondern nach einem Ausspruch Verdis zu „kommentieren". Allen vier Stellen gemeinsam ist aber die Stimmung, in der Falstaff sich dabei befindet, nämlich seine Freude auf Alice und das Geld. Freude ist es und kein Lachen, wie vielleicht Nicolai dasselbe musikalisch gestaltet hätte. Denken wir doch an den ersten Besuch Falstaffs bei Frau Fluth (Beisp. 12), wo die Triolenbewegung der Geigen den Ausdruck des Lachens annimmt. Der Deutsche ist deutlicher in der Charakterisierung, seine Musik stellt einen Bewegungsvorgang selbst dar. Wir müssen dabei auch an die gestische Gestaltung der Wagnerischen Motive denken. Wo Nicolai die Reaktion eines Zustandes ausdrücken will (Anm. 15), kommt es Verdi nur darauf an, die Stimmung

---

15) z. B. bei Freude würde schon ein Lachen anklingen. An der Stelle „Wie freu ich mich" (Kl.-A. S. 128 f) rufen die Tonrepetitionen einen Lacheffekt hervor, der erst mehrere Takte später in ein wirkliches Lachen übergeht.

selbst, den Zustand, festzuhalten. Dieser angeführte Vergleich ließe sich um viele andere vermehren.

Der Deutsche neigt also zur Situationsschilderung und Tonmalerei, während das Orchester Verdis nur ein Hilfsmittel ist zur Deutlichmachung der dramatischen Situation und des Wortes, ohne eine selbständige Bedeutung zu erhalten.

Gleichzeitig läßt er ein Licht auf das typisch Italienische der Verdischen Auffassung werfen. Der italienische Mensch setzt sich im wesentlichen aus den Typus der mediteranen Rasse zusammen und ist bekannt unter dem Begriff des Darbietungsmenschen (Anm. 16). Er hat das Bestreben, das, was er sagen will, mit irgendwelchen Handbewegungen zu verdeutlichen. Seine Bewegungen sind schwungvoll, zahlreich, mit dem Zweck, den Wortsinn zu unterstreichen. Sie fließen aus einem stärkeren Temperamentsbewußtsein des Italieners, dem das Wort allein noch zu wenig sagt, und den Anderen durch die Zuhilfenahme eines neuen Mittels, der Körperbewegung, auf die Wichtigkeit seines Wortes aufmerksam machen möchte. Der Deutsche ist sparsamer und ruhiger in seinen Gesten. Wenn er sie zu Hilfe nimmt, dann sind sie berechnet und tragen eine gewisse ausdrucksmäßige Kraft in sich, die etwas Bestimmtes bedeuten soll. Am besten wird der Unterschied an einem Beispiel klar. Ein italienischer Redner nimmt zu seinen Worten die Ausdrucksmittel des Körpers ganz besonders zu Hilfe. Das Wort gehört unmittelbar zur Geste. Die Bewegung erfolgt gleichzeitig und verleiht den Worten den nötigen Nachdruck. Dieselbe Rolle, die die Gestikulation beim Italiener spielt, übernimmt bei Verdi das Orchester. Es hilft den Wortsinn verdeutlichen. Wichtige Worte werden durch Akkordschläge unterstrichen, wie wenn man in einem Briefe wichtige Stellen unterstreichen wollte. Und interessant ist es, daß Verdi dies in seinen Briefen wirklich auch ausreichend getan hat. Sollen aber einige Worte besonders hervorgehoben werden, so schweigt das Orchester wegen des besseren Verstehens der Worte, um sich nachher „auszutoben".

Wagners Gestenhaftigkeit seiner Leitmotive ist demgegenüber selbständiger, eine instrumentale Sprache für sich von tief schürfender, ergründen-wollender Bedeutung,

16) Ludwig Ferdinand Clauß: „Rasse und Seele". München 1934.

während Verdis Orchestersprache enger mit der stets im Vordergrund stehenden Gestik des Sängers verknüpft ist.

Grundverschieden sind auch die Mittel, mit denen Verdi im Gegensatz zu Nicolai manche Stimmungen auszudrücken versucht. Betrachten wir noch einmal das Beispiel 14: zwei Melodien laufen nebeneinander. Die eine steigt in gleichmäßiger Bewegung aus der Tiefe nach oben und ist immer da verwendet, wenn Falstaff sich würdevoll als Richter aufspielt. Die andere Melodie verläuft in entgegengesetzter Richtung. Kurz vorher erst fragt er Bardolph im Psalmodieton der Kirche, ob er die Taschen des Herren (Dr. Cajus) ausgeleert habe. Der Humor an dieser Stelle ist die übertriebene Feierlichkeit, die durch die musikalischen Mittel erreicht wird, und die dadurch nicht mehr ernst genommen werden kann. Zu diesem ernsten Ton trällert die Schalksmelodie Bardolphs hinein, die immer dann zu finden ist, wenn er den Dr. Cajus an der Nase herumführt. Zu gleicher Zeit ertönen diese Melodien. Während der Doktor ihn der Lüge zeiht und der Hörer weiß, daß die beiden Kumpane sich einig sind und sich über ihn nur lustig machen. Verdi hat es verstanden, die Melodien so scharf zu profilieren, daß dieser Effekt zu voller Wirksamkeit gelangen kann. Der Melodiker Verdi charakterisiert mit dem Mittel der Melodie. Der Deutsche Nicolai würde unbedingt der Zuhilfenahme der Harmonie bedürfen. Ich denke an die breitgezogenen Akkorde im Duett Nr. 8 (2. Akt, 2. Verwandlung). (Anm. 17) wobei Fluth mit derselben falschen Feierlichkeit „den sauberen Junker ein wenig auf die Bleiche schicken" will, und nach den großtönenden Worten nichts finden wird.

Verdis Weg zum Musikdrama war ein sehr konsequenter und entschiedener. Dies beleuchtet eine Briefstelle, die sich mit einer Rezension auseinandersetzt, die sein musikalisches Wollen gar nicht begriffen hat. Er schreibt: „Die Soli und Duetti mit Colini, Stolz, Fraschini sind ihm (dem Rezensenten) in den Kopf gestiegen und werden ihn noch ins Irrenhaus bringen. Aber von den verschiedenartigen, weitausgedehnten Bildern, die die halbe Oper füllen und die eigentlich das musikalische Drama konstituieren, spricht er, ebenso wie das Publikum, überhaupt nicht. Selt-

17) *Klavierauszug. a. a. O. S. 160.*

same Sache, und zugleich entmutigend! Während alles schreit: Reform, Fortschritt bezeugt das Publikum seinen Beifall in der Regel nur bei Arien, Romanzen, Canzonetten, und die Darsteller wissen auch nichts als dies zur Geltung zu bringen! Ich weiß, daß man heute auch zu Spielszenen klatscht, mehr als Reflex und als Rahmen zum Bild. Die Ordnung ist ins Gegenteil verkehrt, der Rahmen ist Bild geworden!!! Jedenfalls, trotz der Lobsprüche, die ihr alle mir zu dieser Aufführung machtet, glaube ich, und ich bin davon überzeugt, daß die Soli und Duette und Terzette usw. wunderbar gemacht worden sind, daß aber die Oper, versteh recht, die Oper, d. h. das Bühnendrama für Musik, nur sehr unvollkommen wiedergegeben worden ist (Anm. 18). Deutlicher kann es Verdi nicht ausdrücken, was er von seiner Oper verlangt. In seinem „Dramma scenico musicale" müssen Text, Musik und Wiedergabe aufeinander abgestimmt sein. Engler (Anm. 19) weist eingehend auf Verdis ständige Sorge für eine sorgfältige und richtige Aufführung seiner Werke hin. Noch als 80jähriger Greis läßt er es sich nicht nehmen, die Proben zum „Falstaff" alle selbst zu leiten, und behält sich vor, noch nach der Generalprobe die Uraufführung der Oper abzusagen, wenn die Wiedergabe nicht nach seiner Ansicht gehen sollte.

Lange hat die Musikgeschichte von Verdi als Musiker nur geringe Kenntnis genommen. Er wurde nicht anders als eine allerdings bedeutende italienische Lokalgröße betrachtet. Interessant wurde er erst, als sich die Ansicht Ernest Reyers, eines französischen Komponisten und Kritikers, verbreitete, daß Verdi Wagner nachgeahmt habe. In Deutschland vertraten diese Meinung Eduard Hanslick und Hermann Kretzschmar. Erst Herbert Gerigk bestritt in seiner bekannten Verdibiographie diesen Standpunkt. Wir wollen nun fragen: Besteht eine Abhängigkeit Verdis von Wagner und worin unterscheiden sich die beiden Musikdramen; ferner: welche Stellung nimmt Verdi der deutschen Musik gegenüber überhaupt ein?

Es kann hier nicht der Versuch unternommen werden, im einzelnen die Unterschiede der musikalischen Gestaltung bei Verdi und bei Wagner herauszustellen. Das wäre die

---

18) Luzio: „Copialettere"; a. a. O. S. 619.
19) Engler: „Verdis Anschauung"; a. a. O.

Aufgabe einer Sonderbetrachtung. Nur einige grundlegende Verschiedenheiten sollen betrachtet werden. Wenn Verdi formal auf das Musikdrama zusteuerte und auch auf ähnliche Weise einen Schritt vollzog, den Wagner schon kurz vor ihm getan hatte, so müssen wir doch erkennen, daß die Voraussetzungen, unter denen die beiden Meister dazu gelangten, andere, und daß die geistigen Grundlagen ihrer Gestaltung, ihre Kunstanschauungen, durchaus wesensverschieden waren.

Wagner griff zur Feder, um seinen Ideen den nötigen Nachdruck zu verleihen. Er mußte das auch, weil er sein musikalisches Werk philosophisch fundierte. Er erläutert in erstaunlich konsequenter, breiter und eingehender Darstellung seine Ideen in einer Reihe von Schriften, deren wichtigste sind: „Kunst und Revolution" (1849), „Das Kunstwerk der Zukunft" (1850) und „Oper und Drama" (1850). Die Idee des Gesamtkunstwerkes ist bei ihm untrennbar verbunden mit den Begriffen: öffentliche Kunst, Mensch, Natur, Volk, Mythus, Theater, Erlösung. Die Kunst sei ein Ergebnis des öffentlichen Lebens und so ein soziales Produkt. Vor ihm stand das geschichtliche Idealbild der Blütezeit des griechischen Theaters, in dem sich in idealer Weise die völkische Übereinstimmung von Kunst und öffentlichem Leben auf der einen und von Natur und Gestaltung des kulturellen Lebens auf der anderen Seite zeigte. Das griechische Drama sei damals nicht nur Kunst gewesen, sondern zugleich Religion und Ethos. Dieses geschichtliche Idealbild müsse nun nicht als eine Renaissance, sondern im Sinne einer neuen deutschen Kunst verwirklicht werden. Den zentralen Begriff dieser Gedankengänge legt er in seiner Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft" klar, es ist das „wahrhaft Menschliche". Der Mensch müsse, um wahrhaft Mensch zu sein, nach seiner ursprünglichen Natur leben, sein Leben müsse „ein treuer Spiegel der Natur, die bewußte Befolgung der einzig wirklichen Notwendigkeit, der inneren Notwendigkeit" sein (Anm. 20). Da er diese notwendige Forderung in seiner Zeit nicht erfüllt sieht, sucht er ein Vorbild dieses wahrhaften Menschen. Ausgehend von der allgemeinen Entartung der Zeit glaubt er, daß die Religion und die bisherige Staats- und Gesellschaftsform die ur-

---

20) Richard Wagner: „Oper und Drama". Ges. Schrft. u. Dicht. 4. Aufl. Leipzig. 1907, III. S. 44.

sprüngliche Natur des Menschen nur knechten und ihn sich selbst entfremden. Es bliebe allein die Kunst, die das „treue, bewußtseinsverkündende Abbild des wirklichen Menschen" darstellen könne (Anm. 21). Sie bekommt damit eine universale Aufgabe, indem sie nicht nur für die ästhetischen, sondern zugleich auch für die religiösen und ethischen Bedürfnisse des Menschen zu sorgen hat; ja, auch für nationalen und sozialen, denn der wahrhafte Mensch sei nicht der einsame, egoistische, abgeschlossene, sondern der Mensch der Gemeinschaft. So müsse das Kunstwerk sich an die Gemeinschaft richten und von einer Gemeinschaft herkommen. Diese Gemeinschaft sei das Volk als der Inbegriff aller der Einzelnen, welche eine gemeinsame Anschauung und Sprache haben und eine gemeinsame Not empfinden. Die besondere Bedeutung des Gesamtkunstwerkes bei Wagner liegt also darin, daß es in den weltanschaulichen Zusammenhang einer Reform des öffentlichen Lebens von der Kunst her einbezogen ist, und dies ist das Idealistische an der Wagnerschen Lösung. Ausgehend von der wirklich erlebten Not, setzt Wagner bei der Kunst, die ihm, den Deutschen, ein ideeller Wert bedeutet, an, um von hier aus die Wirklichkeit des Lebens zu erneuern. Verdi dagegen hat nicht im geringsten die Absicht, in diesem umfassenden und idealistischen Sinne Reformator der Kunst und durch sie Reformator des kulturellen, völkischen, sozialen und religiösen Lebens zu werden. Er will vielmehr wirkliches Leben, wie in einem Brennspiegel auffangen und durch die künstlerische Gestaltung die typischen Ausstrahlungen dieses Lebens ausdeuten. Und dazu erschien ihm, dem italienischen Musiker, das Musikdrama als geeignetes Medium. Daß er, um sein neues Musikdrama darstellen zu können, zuvor eine allgemeine und weitgehende Reform der italienischen Bühne durchsetzen mußte, war eine notwendige Voraussetzung für eben diese Verwirklichung: auch konzentriert er sich in der Kunstanschauung durchaus auf sein eigentliches Gebiet, die Musik, und innerhalb dieses folgerichtig, da er in der Oper eine spezifische Leistung italienischen Musikgefühls erkennt, auf die Oper bzw. das Musikdrama, während Wagner das Musikdrama im großen weltanschaulichen Zusammenhange sieht und er den Weg gleichsam umgekehrt vom Kunstwerk

---

21) Rich. Wagner: „Kunstwerk der Zukunft"; a. a. O. III. S. 44.

zur allgemeinen Erneuerung des Lebens gehen will. Da, wo der Deutsche das Wesen des rein Menschlichen im Idealistischen auffängt, erfaßt es Verdi im Rahmen des „Realistischen — Typischen", denn Verdi verläßt nie den Boden dieser wirklichen Welt (Anm. 22).

Von Werken Wagners kamen zunächst nur „Lohengrin", „Tristan" und „Meistersinger" nach Italien und wurden dort bekannt. Interessant ist in diesem Zusammenhang, welchen Eindruck die Musik Wagners auf Verdi überhaupt gemacht hat. Luzio (Anm. 23) veröffentlichte einige kurze Anmerkungen, die sich der Meister während einer „Lohengrin"-Aufführung 1871 in Bologna in die Partitur schrieb. Darin heißt es am Schluß: „Gesamt: Mäßiger Eindruck. Musik schön, wenn sie klar ist, und Gedanken drin sind. Die Handlung fließt langsam wie die Sprache. Daher Langeweile. Schöne Instrumentaleffekte. Mißbrauch von gehaltenen Noten, Wirkung schwerfällig. Mittelmäßige Wiedergabe. Viel Verve, aber ohne Poesie und Feinheit." Nach diesen Worten wird man kaum behaupten können, daß Verdi von der Wagnerischen Kunst voll erfaßt gewesen wäre. Gefallen hat das, was er als Italiener auch schätzt, einzelne formklare Stellen, Instrumentaleffekte und der musikalische Schwung. Das Werk als Ganzes lehnt er ab. Er ist Wagner niemals persönlich begegnet oder nahegekommen. Trotzdem hat ihn der plötzliche Tod Wagners sehr ergriffen, da er das Geniale an ihm voll erkannt hatte. Obwohl Verdi Wagners Leistung richtig einschätzte, wandte er sich ärgerlich an alle die, die ihn zu einem Wagnerianer stempeln wollten, denn er war sich vollkommen darüber klar, daß er andere Wege ging und gehen mußte. Er schreibt an De Sanctis: „Was redet ihr da von Melodie, von Harmonie! Von Wagner — nicht einmal im Traum! Im Gegenteil, wenn man genau hinhören und verstehen wollte, würde man das Entgegengesetzte finden, genau das Entgegengesetzte" (Anm. 24). Er kannte genau die Grenzen und Unterschiedlichkeit deutschen und italienischen Musikschaffens, wenn er zu Pizzi sagt: „Wir haben eine andere

22) Ernst Bücken: „Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne" (Handbuch der Musikwiss.). Potsdam. 1929. S. 290—291.

23) Luzio: „Carteggi"; a. a. O. II. S. 217 f.

24) Luzio: „Carteggi"; a. a. O. I. S. 149.

Art zu fühlen" (Anm. 25). In schärfsten Tönen nimmt er aber dagegen Stellung bei Italienern, die Fremdes, wie die deutsche Musik nachahmen würden: „Wenn die Deutschen, von Bach ausgehend, zu Wagner gekommen sind, so tun sie das als gute Deutsche, und es ist in Ordnung. Aber, wenn wir, Nachfahren eines Palestrina, Wagner nachahmen, begehen wir ein musikalisches Verbrechen und tun etwas Unnützes, ja Schändliches" (Anm. 26). Diese scharfe Sprache konnte nur jemand führen, der von der national bedingten Unterschiedlichkeit im Fühlen der beiden Völker genau wußte und den Wert des anderen Volkes entsprechend würdigte. Welche Hochschätzung er der deutschen Musik entgegenbrachte, hat er immer offen Ausdruck gegeben und betont, daß er Bach und Beethoven neben Palestrina am meisten verehrte (Anm. 27). Das Kernproblem in der Musikgestaltung der beiden Völker sieht Verdi in dem Gegensatz: Vokalmusik – Instrumentalmusik. Die Liebe zum Gesange steckt dem Italiener schon im Blut. Diese Eigenschaft müssen wir dem Italiener bestätigen, jedesmal, wenn wir italienischen Boden betreten. Klarer, als Verdi es tut, kann man es nicht aussprechen: „Singstimme und Melodie bleiben für mich die Hauptsache" (Anm. 28).

Wir haben nun gesehen, daß Verdi ein Musikdrama italienischer Prägung in seinen letzten Werken geschaffen hat und daß er entschieden ablehnt, der nationalen Eigenprägung italienischer Musik bewußt, unter dem Einfluß Wagners und deutscher Musik zu stehen. Vieles bei Wagner erkannte er – wie gesagt – voll an und unterstrich es, wie er in der oben erwähnten „Lohengrin"-Aufführung z. B. die Instrumentaleffekte und die Musik, „wenn sie klar ist und Gedanken drin sind" als schön empfand. Die Einflußnahme Wagners auf Verdi in allen Einzelheiten musikwissenschaftlich herauszuarbeiten, hat noch keiner unternommen, auch Engler und Holl nicht. Es ist unzweifelhaft, daß Verdi mit absoluter Bestimmtheit ein italienisches Musikdrama geschaffen hat und in langsamer aber schon früh-

25) Italo Pizzi: „Ricordi Verdiani inediti"; a. a. O. S. 71 (vergl. Engler): a. a. O. S. 33.

26) Luzio: „Copialettere"; a. a. O. S. 702.

27) A. von Winterfeld: „Unterhaltungen in Verdis Tusculum". In: Deutsche Revue 1887.

28) Luzio: „Carteggi"; a. a. O. II. S. 193.

zeitig einsetzender Haltung darauf hinsteuerte. Die Frage jedoch, wäre Verdi zum „Falstaff" gelangt, ohne daß die musikalische Entwicklung Deutschlands unter Wagner vorhanden gewesen wäre, ist zwar nicht endgültig zu beantworten, sie muß aber gestellt werden, wenn man die beiden Führer der dramatischen Musik im 19. Jahrhundert miteinander in Beziehung setzt. Die Frage glaube ich aber unbedingt verneinen zu müssen. Niemand konnte an einer internationalen Berühmtheit, wie Wagner, vorübergehen, ohne sich mit ihr zu beschäftigen und auseinanderzusetzen; das zeigt ja Verdi ganz deutlich selbst. Gehen wir von den Rassenproblemen aus, so können wir auch nicht die Umweltseinflüsse uns wegdenken von der blutsmäßigen Entwicklung des Individuums. Ähnlich müssen wir auch das Verhältnis Verdi — Wagner sehen: Wenn wir eine bewußte Nachahmung oder Abhängigkeit für Verdi durchaus ablehnen müssen, so ist doch zumindest eine unbewußte Beschäftigung mit den von Wagner aufgeworfenen Problemen die Voraussetzung für die individualistische und nationalbedingte Entwicklung Verdis gewesen.

Das Lebenswerk Verdis umspannt eine Zeit von fast sechzig Jahren, in denen er Wegbereiter und erster musikalischer Repräsentant des jungen geeinten Italiens sein konnte. Sein Werk war das des Italieners für den Italiener. Auch im übrigen Europa, wo seine Opern häufig und gern gespielt wurden, sah man in ihm eben den Italiener, dem es vergönnt war, „gute Opern" zu schreiben. Eine Einflußnahme, wie sie etwa Wagner zur gleichen Zeit auf die anderen Völker ausübte, kann man nirgends feststellen. „Verdianer" gibt es in der übrigen europäischen Musik nicht. Wie steht nun aber das Schaffen Verdis und sein „Falstaff" im historischen Zusammenhang in Italien selbst? Dazu müssen wir uns zuerst kurz einmal die italienischen Opernverhältnisse in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts näher betrachten.

Ein sehr anschauliches Bild gibt uns Otto Nicolai, der ja Italien als Deutscher mit offenen Augen gesehen hat. Er schreibt: „Eine Saison hat in der Regel 60 Vorstellungen; wenn wir also drei oder vier Opern darauf rechnen, so muß eine jede wenigstens 15 – 20 mal gegeben werden, wie es denn auch geschieht. Rechnet man noch hinzu, daß unglücklicherweise eine der in Szene gesetzten Opern mißfällt oder ausgepfiffen wird, so muß die bereits gegebene

wieder ans Brett und kann unter solchen Umständen also wohl 30 mal in der Saison vorkommen. Wie ist es nun möglich, daß bei diesem Schlendrian das Publikum interessiert bleiben und aufmerksam erhalten werden kann? So geht man denn des Abends ins Theater — weil die Gesellschaft einmal während der Opernsaison sich da versammelt. Jede Familie von einiger Bedeutung hat ihre eigene Loge, in der man eingeladen wird und wo man dann seine Visiten macht, als ob es in deren Behausung geschehe. Man konversiert, spielt Karten, lacht, scherzt und kümmert sich wenig um die Musik" (Anm. 29). Die Bühne ist ein Podium für die Sänger und hat vollkommen die Beziehung zur dramatischen Wahrheit verloren. Anderseits hatte „das Publikum sich den Opernschreiber nach seiner Weise geschaffen und gebraucht ihn wie ein Spielzeug", nach Worten Torchis (Anm. 30). Gegen all diese Mißstände mußte Verdi nun ankämpfen, wollte er das Ideal seiner Oper einmal durchsetzen. Zeit seines Lebens hat er mit eiserner Energie dafür gesorgt, daß zumindest seine Werke nach seinem Sinne zur Aufführung gelangen konnten. Dem Begriff der werktreuen Wiedergabe hat wohl er zuerst in Italien zum Siege verholfen. Gemessen an dem „Schlendrian", wie Nicolai sich ausdrückt, den Verdi in Italien vorfand, ist seine Leistung in der Schaffung des „Dramma scenico-musicale" um so höher zu bewerten.

Die italienische Oper war in dem Stadium des Leerlaufens. Das Erbe der neapolitanischen Oper hatte noch keine Erneuerung erfahren. Auch der Einfluß, den die italienische Oper auf andere Länder ausgeübt hatte, wurde dort immer mehr zurückgedämmt. In Frankreich war es die Revolution, die ihr den Ausweisungsbefehl erteilte, und in Deutschland die Befreiungskriege und Webers „Freischütz". Überall entstanden eigene, bewußt nationale Opern. Wann sollte Italien folgen?

Um die Jahrhundertwende erhielt die italienische Musik einen starken Impuls durch den in Italien heimisch gewordenen Simon Mayr, der die in Konvention erstarrte

29) Kruse: „Nicolais mus. Aufsätze"; a. a. O. S. 91.

30) Luigi Torcchi: „L'opera di G. Verdi ei suoi caratteri prinzipali". In: Rivista Musicale Italiana. 1901. S. 296.

Musik stark in Auflockerung brachte. Das Orchester wurde vermehrt, neue farbige Instrumentaleffekte angewendet, die Mittel- und Unterstimmen beweglicher gemacht. Kurz: das Gegengewicht zur Herrschaft des Gesanges, das instrumentale Element, fand entschieden Eingang. Parallel zu ihm beginnt auch die deutsche Konzertmusik eines Mozart oder Beethoven in Italien sich seine Hörer zu erobern. In die Fußstapfen Mayrs trat Saverio Mercadante, der „italienische Beethoven", wie er von seinen Landsleuten genannt wurde. Er ist der eigentliche Wegbereiter Verdis auf dem Wege zum italienischen Musikdrama. Obwohl sein Schaffen noch keine gründliche Untersuchung erfahren hat, kann man in seinen besten Werken eine bewußte Einstellung zu der psychologischen Vertiefung der dramatischen Szene beobachten. Dem Verhältnis Mercadantes zu dem Schaffen Verdis stellt Gerigk (Anm. 31) den Vergleich Webers mit Wagner gegenüber. Die von Gerigk mitgeteilten Beispiele von Mercadante lassen auf eine starke Verwandtschaft der beiden Musiker schließen. Von den anderen „Schülern" Mayrs wäre nur Giacomo Rossini, Gaetano Donizetti und Vincenzo Bellini zu nennen. Sie waren alle drei große Melodiker, die aber im eigentlichen Sinne nichts Neues geschaffen haben, sondern nur auf Grund ihrer persönlichen Schaffungsgabe über das damalige Niveau hervorragen. Ihr Einfluß auf Verdi war nicht gerade entscheidend.

Sollte die italienische Oper eine Erneuerung und Neugestaltung erfahren, so mußte auch eine äußerliche Umstellung der allgemeinen Lebensverhältnisse und ein Wechsel der Weltanschauung erfolgen. Gegen Anfang des 19. Jahrhunderts setzt in Italien nun eine Erneuerungsbewegung ein, die Romantik und die Freiheitsbewegung (Anm. 32), die eine wachsende und einschneidende Umwandlung des italienischen Volkes zur Folge hatten, deren Ende in der Weltanschauung des jungen faschistischen Imperiums zu finden ist. Verdi war von Anfang eifriger Streiter der Bewegung und wurde bald zu den nationalen Volkshelden gezählt. Er war volkstümlich geworden. Jeder kannte ihn und pfiff seine Melodien. Auf diesem Wege nur, indem er mit der Volksbewegung zusammen Einfluß auf das Volk nahm,

31) Gerigk: „Verdi"; a. a. O. S. 152.

32) Karl Voßler: „Italienische Literaturgeschichte". Berlin und Leipzig. 1927. S. 126.

konnte es ihm möglich sein, seine Idee vom „Dramma scenico-musicale" durchgeführt zu sehen. Italien ist wieder internationale Musiknation geworden, die ganze Welt interessierte sich für Verdische Musik. Allerdings gingen ihm in dieser Beziehung Rossini, Donizetti und Bellini in ihrer Art voraus.

Fragen wir uns nach dem Einfluß Verdis auf die nächstfolgenden Generationen italienischer Musik, so können wir von einer Schule kaum etwas feststellen im Gegensatz zu den zahlreichen „Wagnerianern" in aller Welt. Gerigk hat ganz richtig gesehen, wenn er behauptet, daß die „national verwurzelte Schreibweise seiner Nation die Auseinandersetzung mit dem Impressionismus, mit den auflösenden Bestrebungen nachher", erspart haben (Anm. 33). Der „Verismo" Mascagnis, Leoncavallos und Puccinis ist als eine Überbetonung des Verdischen Wahrheitsbegriffes anzusehen, hervorgerufen durch den allgemeinen Rationalismus der Zeit. Ein ganz anderer Geist spricht aus diesen Werken. Die zündende und schwungvolle Melodieführung, die voll aus dem Gesangsempfinden geboren ist, bekommt etwas von dem schweren und ziehenden Gang Wagnerscher Melodik. Überhaupt ist der Einfluß Wagners unverkennbar. Ihr Verständnis für Verdi reicht kaum über die „Aida" heraus. Der spitzige Buffoton des „Falstaff" ist ihnen nur selten gelungen, vielleicht in Puccinis „Gianni Schicchi" und Wolf-Ferraris „Die schalkhafte Witwe". Der Einfluß seines großen deutschen Zeitgenossen war also auch hier ungleich stärker.

33) Gerigk: „Verdi"; a. a. O. S. 157.

VI. Die Feerie

a) *Dittersdorf.*

Die Geisterszenen nehmen in den Opern Dittersdorfs einen breiten Raum ein, so in „Betrug", „Knicker", „Hockus", „Gespenst", „Schach" und „Gwelfen". So steht die Feerie seinem Sujet nach in den „Lustigen Weibern" im Schaffen Dittersdorfs durchaus nicht vereinzelt da. Im Wiener Singspiel gehörte das Zauberstück, das wiederum seine Wurzeln im Wiener Volksstück hatte, zum festen Bestandteil. Auch im norddeutschen Singspiel fehlten Anklänge an das Zauberhafte keineswegs. So konnte sich das Shakespearische Stück recht gut in den Rahmen des deutschen Singspiels einfügen.

Das Finale beginnt nach einer Einleitung von 9 Takten mit dem Auftreten Falstaffs in einem Lustwäldchen zur Mitternacht. Dittersdorf läßt sich die Gelegenheit nicht nehmen, die nächtliche, geheimnisvolle Stimmung zu schildern, was sich z. B. Salieri dadurch, daß er das Finale mit Vorbereitungen für den letzten Spaß ausfüllt, entgehen läßt.

Es ist auffallend, daß Dittersdorf die Harmonik in seiner Musik und auch in den „Lustigen Weibern" fast durchgehend in Dur hält und wie Riedinger (Anm. 1) erwähnt, werden auch „die schmerzlichsten Gefühle (z. B. das „Lamento" in „La Monda" III. Akt) in Dur charakterisiert". Daher ist es um so beachtenswerter, daß Dittersdorf den Beginn des Finales, also die Mitternachtstimmung und die eigentliche Feerie in d-moll komponiert hat. Das Finale beginnt (Beisp. 24) mit einer 9taktigen Einleitung, die zu den ersten Worten Falstaffs wiederholt wird. Synkopierte Streicherakkorde im pianissimo, denen langgezogene Bläserakkorde darübergelegt sind, lassen ein echtes Gefühl für das Erfassen der nächtlichen Stimmung erkennen, die schon eine Vorahnung ist für die Ankunft der Feen. Bei dem Er-

1) *Riedinger: „Dittersdorf"; a. a. O. S. 278.*

scheinen der beiden Frauen wendet sich das d-moll in die Paralleltonart, um das kurze Stelldichein wieder mit einem Streichertremolo in d-moll zu beenden, das in geheimnisvollem Pianissimo 5 Takte lang dazwischen tönt. Obwohl der Textdichter den Falstaff von einem „Getöse" sprechen läßt, das ihn erschreckt habe, machte Dittersdorf keinen Forte-Effekt daraus. Bei Falstaffs Worten „Was kömmt daher?" hören wir wieder Streichertremolo in d-moll. Das Näherkommen der Feen drückt der Komponist mit drei verschiedenen Mitteln aus: Ansteigen der Tonhöhe, der Dynamik vom piano bis zum fortissimo und durch zunehmenden Bläsereinsatz. Beim Einsetzen des Gesanges von Luise jedoch geht das Orchester in eine durchsichtige Piano-Begleitung zurück. Der Gesang der Feen ist in einfachem, akkordisch-deklamierendem Gesang gehalten. Im sich anschließenden Tanz, Tempo di Giaconna (Anm. 2), zeigt sich eine sehr geschickte Instrumentation, indem die verschiedensten Rhythmen auf die einzelnen Instrumente verteilt werden. Im Gegensatz zu Salieri, wie wir später noch sehen werden, nimmt die Peinigung Falstaffs einen sehr kleinen Raum hier ein; außer den Stellen, wo Falstaff während der Peinigung laut aufschreit, werden die Szenen wenig realistisch ausgeführt. Damit ist die Feerie als solche beendet und die Handlung kann mit der Ankunft der Männer ihren Fortgang nehmen. Weil sich nun aber die Geister und Elfen als sehr reale Menschenkinder entpuppen werden, hat auch das bisher vorherrschende d-moll sein Ende gefunden.

Das Bestreben Dittersdorfs ging in der Feerie dahin, im Zuschauer die Illusion echter Geister und Elfen zu erwecken und keine maskierte Menschen. So erhält der Ausruf Falstaffs „das sind wahrhaftig Feen" erst seine Berechtigung. Nicht die Peinigung und das Quälen Falstaffs interessiert ihn, sondern das Spukhafte. Natürlich besteht zwischen Dittersdorf als einem Zeitgenossen der Klassik und der Auffassung der Romantik von dem Reich der Feen noch ein gewaltiger Unterschied. Der Romantiker identifiziert ja die Welt des Seins mit der des Scheines, um im überirdischen Reich seine Sehnsucht zu stillen. Geister und Elfen sind für ihn Realitäten, die auch mit einer anderen musi-

2) Es ist unverständlich, was Dittersdorf unter „Tempo di Giaconna" meint. Sollte es „Chaconna" heißen, dann wäre damit noch keine Tempobezeichnung bestimmt.

kalischen Klangwelt in Verbindung gebracht werden. Was sagt uns nicht der kurze Hornruf aus Webers „Oberon"! Von alledem aber ist bei Dittersdorf noch nichts zu spüren. Er bekundet lediglich den Versuch, die Geister in anderem Lichte zu zeigen, ohne jedoch selbst in den Bann dieser Welt zu geraten.

b) *Salieri.*

Von einer Feerie bei Salieris „Falstaff" zu sprechen, dürfte verfehlt sein. Wohl spricht Frau Ford, die wegen des Fehlens von Ännchen die Rolle der Feenkönigin mitübernehmen muß, von grünen, blauen, weißen und schwarzen Feen, Geistern, Gespenstern und leichten Schatten. Aber in keinem Augenblick wird dem Zuschauer ein Spuk vorgesetzt, der das Geister- und Feenhafte zum Ausdruck bringt. Die Musik schlägt bei Erscheinen der Feen weder andere Töne an, noch versucht sie irgendeine zauberhafte Stimmung zu erzeugen. Ja, Salieri und sein Textdichter gehen so weit, jede Illusion des Zauberhaften von vornherein zu zerstören. Frau Ford begibt sich zu den Feen, um ihnen gewissermaßen die letzten Verhaltungsmaßregeln zu geben, nachdem Falstaff sich auf den Bauch gelegt und die Augen geschlossen hat. Sie tut das wie ein Regisseur, der einen Maskenzug in Szene setzt. Die Worte der Feenkönigin aus der Vorlage Shakespeares passen dann gar nicht zu ihr, nehmen dem Zuschauer die Illusion des Zauberhaften und lassen die ganze Feerie als Maskerade erscheinen. Im Secco-Rezitativ singt Frau Ford folgende Worte, zu den Masken sich hinwendend: „Aber, ehe sich jede dorthin begibt, wohin ihr Amt sie ruft, möge man den üblichen Tanz um die große Eiche wiederholen. Stellt euch im Kreis auf und reicht euch gegenseitig die Hände. Ach, wisset, ich rieche einen Bewohner der Zwischenwelt. Das ist er, holla, macht mit ihm die übliche Probe. Berührt ihm die Finger mit den brennenden Fackeln ..." Wie poesielos machen sich diese Worte! Geht das Geisterhafte an der Feerie Salieri völlig ab, so interessiert ihn doch verhältnismäßig mehr die Peinigung Falstaffs. Gleich zu deren Beginn hören wir eine aufwirbelnde Streicherfigur (Beisp. 25), die wohl noch das Durcheinander der Feen begleiten soll. Eine bemerkenswerte rhythmische Figur (Beisp. 26) findet sich während der Worte von Frau Ford. Wenn sie auch nur als Stütze im

Secco-Rezitativ angesehen werden muß, so deutet sie doch schon in ihrer rhythmisch-prägnanten Formung auf das „Stechen" der Geister hin. In dem farblosen $^{6}_{8}$-Chorballett wird das Darauflosgehen auf Falstaff jedesmal durch punktierte Viertelnoten gekennzeichnet, die sich in der sonst fließenden Achtelbewegung deutlich abheben. Einmal folgt nach einem Aufschrei Falstaffs eine chromatische Abwärtsbewegung des Orchesters.

Betrachtet man die Feerie als Ganzes, so muß man gerade im Gegensatz zu der abwechslungsreichen Gestaltung bei Dittersdorf feststellen, daß Salieri diese Szenen in keiner Weise musikalisch von den übrigen abgehoben hat, um darin das Spukhafte erkenntlich zu machen. Für ihn sind die Feen eben verkleidete Menschen, die einer besonderen Charakteristik gar nicht bedürfen. Die Feerie ist eine Maskerade, die als solche von Shakespeare übernommen ist und in den Lauf der Handlung hineingehört. Es wird nun zu erweisen sein, ob auch bei den beiden jüngeren Meistern, Nicolai und Verdi, ähnliche Feststellungen getroffen werden können, um daraus eine nationale Grundeinstellung abzulesen.

c) *Nicolai.*

Der bei Shakespeare verhältnismäßig kurz behandelte Teil der Feerie hat die größte Ausweitung durch Nicolai erfahren. Gerade ihn, der zeitlich ja noch ein Kind der musikalischen Romantik ist, reizte die Welt der Geister und Feen ganz besonders. Er teilt die Feerie in fünf Abschnitte: Nr. 12 Chor (Mondaufgang), Nr. 13 Terzettino, Nr. 14 Ballett und Chor der Elfen, Nr. 15 Mückentanz, Nr. 16 Allgemeiner Tanz und Chor. Auch das Terzettino Nr. 13, das handlungsmäßig noch außerhalb der Feerie steht, ist musikalisch durchwebt von dem geheimnisvollen, geisterhaften Zittern, das durch das ganze Bild außer dem kurzen Schlußfinale geht. Das verbindende Element ist die Repetition eines Tones, die in verschiedenster Form immer wieder vorkommt. Einmal als Triole (Mondaufgang), dann als Sechzehntel (Terzettino), oder als Achtel (Ballett und Chor der Elfen, Mückentanz, Allgemeiner Tanz und Chor). Überall spüren wir, wie das eigenartig Hüpfende und Spukhafte durchblickt.

Um den ganzen Geisterspuk die richtige Stimmung am Anfang zu geben, läßt Nicolai nicht die Gelegenheit vorübergehen, den Mondaufgang in einer eigenen Nummer auszugestalten. Der Text, den der Chor singt, hat in seiner Dürftigkeit bestimmt zu nichts inspiriert. Dafür bedeutet aber die musikalische Gestaltung alles. Wir kennen die Musik schon aus dem Beginn der Ouvertüre, nur von C-Dur nach Es-Dur transponiert. Aus dem leeren Glitzern des Tremolos der Geigen steigt die Melodie wie von fern aus dem Dunkeln herauf, die immer mehr anschwillt und sich verdichtet. Es zeigt uns das Aufgehen des Mondes. Die Melodie steigt höher, wie der Mond aus dem Horizont auftaucht. Die Steigerung verdichtet sich am Schluß zu einer längeren Septimenspannung, deren Auflösung der einsetzende Chor bringt mit der Anrufung des Mondes. Bei dieser Stelle steht die szenische Bemerkung, daß der Mond ganz aufgegangen sei. Die Musik hat hier die Aufgabe, einen szenischen Vorgang, das Aufgehen des Mondes, zu schildern. Gleichzeitig versetzt sie den Zuschauer in eine bestimmte geheimnisvolle Nachtstimmung, die noch durch den unsichtbar aufgestellten Chor unterstützt wird. Wie schon oben erwähnt, steht das Terzettino schon ganz unter dem Eindruck des Geisterhaften. Um nun die Illusion zu vervollständigen, benimmt sich Falstaff auch so, als ob er wirklich der Jäger Herne wäre. Da heißt es z. B. in einer szenischen Bemerkung: „Falstaff brummt und wetzt sein Geweih an der Eiche", dabei singt er, von Bläsern untermalt, ein „Buh". Es ist leicht erklärlich, daß bei dieser Stoffwelt auch ein Einfluß Webers sehr leicht möglich war. Vergleichen wir einmal die ersten Takte des Terzettinos (Beisp. 27) mit der Introduktion des ersten Aktes von „Oberon" (Beisp. 28). Genien und Feen umgeben den schlafenden Oberon. Die Ähnlichkeit der beiden Stellen ist ganz deutlich, und zwar sind ihnen zwei Merkmale gemeinsam: die Hüpf- und Huschmotive. Der 6. Takt Nicolais und der 7. Takt bei Weber (in den beiden Beispielen der jeweils erste Takt) entsprechen sich in ihrer Art vollkommen. Auf vier Sechzehntel-Noten folgt eine Achtelnote mit einer Achtelpause. Auch die sogenannten Huschmotive, die diesen Takten folgen, besitzen die gleiche Anlage, sie sprudeln von der Höhe nach unten. Daß wir aber die Zeit der echten Romantik bei Nicolai schon überschritten haben, zeigen uns die weitere Verwendung der angeführten Motive

im Verlaufe des Terzettinos. Gegen Ende der Nummer umschmeicheln die beiden Frauen Fluth und Reich Falstaff und machen sich daraus innerlich einen Spaß. Die romantische Stimmung des Anfangs ist also einer Unterhaltung gewichen. Sie war wie bei den Meistern des Biedermeier überhaupt nur ein vorübergehender Ausflug in die Welt des Geisterreiches, von der man gern in die angestammte Bürgerlichkeit zurückkehrt. Und nun ist es von Bedeutung, daß Nicolai musikalisch dieselben Mittel anwendet wie zu Anfang, dieselben Hüpf- und Huschmotive. Sie müssen jetzt einen ganz anderen Zweck erfüllen. Das, was die Frauen innerlich empfinden, gibt die Musik zum Ausdruck, nämlich das Kichern und Lachen. Ganz deutlich ist auch der Einfluß Webers in Nicolais nächster Nummer im Ballett und Chor der Elfen (Beisp. 29). Wir vergleichen mit dem Ballett Nr. 8 aus „Oberon" (Beisp. 30). Auf unbetonteste Zeit erfolgt eine scharfe harmonische Ausweichung, die bei Weber noch durch ein Sforzato unterstützt wird. Die Funktion ist bei beiden dieselbe: Tonika — dann Septakkord der 7. Stufe vom Mollakkord der 3. Stufe. Es ist bezeichnend, daß Nicolai gerade bei typisch romantischen Stellen der Oper sich von Weber inspirieren läßt, was seine enge Verbundenheit mit der deutschen musikalischen Romantik beweist. Die fast durch das ganze Elfenballett gehende staccatierte Achtelbewegung würde auch ohne die szenische Darstellung im Hörer den Eindruck einer daherschwirrenden Geisterschar machen. Ohne stützende Baßfundierung schwebt es außer dem Schluß in einer mittleren und höheren Tonlage. Die Verbindung mit der Erde soll vermieden werden, um auch so das Übernatürliche der Wesen zu zeigen.

Der erste Teil der Nummer 14 ist das eigentliche Ballett und der Chor der Elfen und als solcher ein in sich abgeschlossener Teil, in deren Mittelpunkt zwei Szenen mit Anna und Fenton stehen. Anna ist als Titania und Fenton als Oberon gekleidet. Nicolai schaltet also beide in die Feerie ein und benennt sie nach Figuren, die wir von Weber und Shakespeares „Sommernachtstraum" her kennen. In den eigentlichen Handlungskomplex werden sie nicht gebracht, da sie noch vorher verschwinden, und die Elfen ihren Tanz weiterführen. Dafür lehnt sich ihr Erscheinen einmal inhaltlich an Shakespeares „Sommernachtstraum" (IV, 1) an, dann aber sind ihre Worte symbolhaft für ihre spätere Vermählung. „Was feindlich und getrennt,

ist überwunden, auf ewig hält die Liebe uns verbunden. Wir sind versöhnt, die süße Stunde ist da, und wieder mein ist nun Titania!"

An diesen Worten konnten Annas Eltern, die ja alles mithörten, nicht Anstoß nehmen, denn dieser Inhalt gehörte zur Fabel. Nachdem der „richtige" Jäger Herne zur Peinigung Falstaffs aufgerufen hat, beginnt der Mückentanz. Geister, Elfen und Stechtiere genügen aber Nicolai nicht. Im „Allgemeinen Tanz und Chor" bringt er neben Masken und Geistern noch Gnomen, Kobolde, Salamander usw. auf die Bühne. Eine fast kindliche Freude zeigt er an den verschiedensten Figuren der Geisterwelt. Das „und so weiter" besagt, daß noch mehr Geister erscheinen würden, wenn er nur noch mehr wüßte. Man merkt es Nicolai an, daß ihm das letzte Bild ganz besondere Freude gemacht hat. Die Welt der Feen und Geister hat es ihm angetan. Ihnen räumt er den größten Raum ein, während die eigentliche Handlung des weiteren Bildes ganz kurz abgetan wird, ja zum größten Teil nur gesprochen ohne Musik.

d) *Verdi.*

Das erste, was uns an Verdi im letzten Bild auffällt, ist die verhältnismäßig kurze Behandlung der eigentlichen Feerie. Ganz im Gegensatz zu Nicolai legt Verdi das Hauptgewicht auf die Handlung selbst, die Feerie ist nur notwendigerweise Mittel zum Zweck. Er nimmt sie nicht in gleicher Weise ernst wie Nicolai. Für ihn ist es ein Maskenscherz. Um nun den Zuschauer auch deutlich daran zu erinnern, daß es sich wirklich um eine Maskerade handelt, wird Fenton bei Beginn des Bildes genötigt, eine von Alice mitgebrachte Kappe und Kutte anzuziehen. Das würde Nicolai niemals gemacht haben, der ja gerade alles vermeidet, was an die Unwahrheit des Geisterspukes erinnern könnte. Der Italiener liebt besonders Verkleidungen und Maskenscherze, wie die zahlreichen Volksfeste zur Faschingszeit beweisen, die sich sogar über Wochen hinziehen.

Das Stelldichein Falstaffs mit Alice wird unterbrochen durch die „hilfeschreiende" Meg, die ohne Maske von hinten kommt. Hier muß sie die Feen wie bei Shakespeare erst ankündigen, damit er überhaupt versteht, worum es sich

jetzt handelt. Die Zauberwelt ist Falstaff nicht geläufig. Er versteht auch nicht bald, sondern bekennt nur, daß der Teufel einer Sünde ledig mache. Man glaubt dem Dichter den Geisterspuk nicht recht, er scheint nur aufgesetzt. Dafür ist aber dem Komponisten stimmungsmäßig Ännchens Anrufung der Geister recht gut gelungen. Einige Stellen daraus erinnern an Nicolais Mondchor. Bei beiden besteht oktaviertes Geigentremolo im pianissimo. Nicolai läßt aus der Tiefe eine geschlossene Melodie oder ein Thema aufsteigen, das er immer mehr verdichtet oder verarbeitet. Aber Verdi schlägt geheimnisvoll ein Fragemotiv an, das er dreimal in derselben Tonlage wiederholt und in einem langgezogenen Ton schemenhaft verklingen läßt. Die Antwort der Geister ist wie bei Nicolais Mondchor dreistimmiger Frauenchor, der in enger Lage und langgezogenen Akkorden klingt. Ein längerer Chor entwickelt sich bei Verdi nicht. Ebenso ist in den betreffenden 15 Adagio-Takten nicht ein einziger Ansatz zu einer Melodie vorhanden. Alles ist aufgebaut auf geheimnisvolle Klangwirkung, die nicht unähnlich den impressionistischen Farbtupfen ist.

Wer sind denn nun die von Ännchen, der Feenkönigin, herbeigerufenen Geister? Beachten wir die szenische Anmerkung: „Meg als grüne Nymphe – Quickly als Trude — Alice (alle drei verlarvt) — Bardolph in einer roten Kutte, ohne Larve, die Kapuze über dem Gesicht — Pistol als Satyr — Dr. Cajus in einer grauen Kutte, ohne Larve, mit Kapuze — Fenton, verlarvt, in schwarzer Kutte — Ford ohne Maske und Larve – 24 Feen und Elfen schließen den Zug. Die Kleinen bilden einen inneren Kreis um ihre Königin: die Großen einen zweiten äußeren. — Die Männer alle rechts, die Frauen alle links gruppiert". Welch' sorgfältige Aufzählung! Die Hauptpersonen stehen also an der Seite und sehen sich die kleinen und großen Kinder an, und nur die „Kleinen" dürfen den „Großen" ein „langsames und geräuschloses Tänzchen" zeigen. Es fehlten nur noch die stolzen Eltern. Die Feenkönigin spielt fast die Rolle einer Kindergärtnerin. Für ein über die Bühne trippelndes Elfenballett größten Stils ist hier kein Platz. Der ganze Zauber des Elfenspukes geht verloren. Alles ist vom Standpunkte des Theaters auf der Bühne, des Maskenscherzes, aufgefaßt. Aber auch hier entschädigt die Musik. Dafür tanzt es in der Musik, die die verschiedensten Tanzrhythmen in buntester Folge hervorzaubert. Wir haben schon fest-

gestellt, daß der Nicolaische gleichmäßige Trippelrhythmus bei Verdi nicht da ist und daß es auch kein Ballett gibt, wie es Verdi komponiert hat. Man möchte es eine Aneinanderreihung kleiner Tanzepisoden bezeichnen. Nur das Tänzchen der Kleinen, eine Gavotte, hat einen ausgesprochenen Tanzcharakter. Die übrige Musik dieses Teiles hat wohl etwas unruhig Flackerndes an sich, das vielleicht auf den Hüpfrhythmus Nicolais hinweisen könnte. Aber wie verschieden ist die Grundhaltung der beiden Meister. Ich greife von Verdi eine Stelle heraus, die im Verlauf der Elfenszene sich noch einmal wiederholt (Beisp. 15). Darüber steht als Anweisung für die Aufführung: leggerissimo e staccato. Ganz ähnlich schreibt Nicolai (Beisp. 29) darüber: sempre piano e staccato. Beiden gemeinsam ist der stehende gleichmäßige Rhythmus und ein leichtes, schwebendes Zittern über dem Boden. Der Rhythmus ist zwar bei Verdi stehend gleichförmig, aber er vermeidet jede Festlegung eines absoluten Schwerpunktes. Der 1., 3. und 5. Takt besitzen wohl eine geringe Betonung der Eins, im Grunde haben wir aber den Eindruck eines ineinander Hinübergleitens, um den Rhythmus zu verschleiern. Es besteht das Bestreben, über die Eins hinaus weiter zu eilen, nur keinem Ruhepunkt zustreben. Ich möchte diese Bewegung mit einer Leine vergleichen, die, in Schwingung versetzt, eine laufende Wellenbewegung ausführt, wobei ich den Wellenberg als den Schwerpunkt eines Taktes ansehe. Im Augenblick seiner Bildung gleitet er schon wieder in ein Wellental, um neu zu erstehen. Alles ist Bewegung um eine Horizontale. Sehr viel trägt zur Aufhebung des Schwerpunktes auch wie in unserem Beispiel seine Vorliebe für die Triole, in deren Wesen es liegt, den Druck auf Eins zu verteilen. Nicolai hat genau dieselbe Bestrebung wie Verdi. Auch er will, da es sich ja in beiden Fällen um einen Elfentanz handelt, das Moment der Schwere aufheben. Im ersten Takt ist ihm das gelungen. Die acht gleichen Noten lassen eine unterschiedliche Betonung gar nicht zu. Aber wie gestaltet er nun den zweiten Takt? Verdi z. B. hätte ihn nie mit Auftakt begonnen. Mit ihm stoppt er die gleichförmige Bewegung und zeigt uns erst, daß jetzt die Eins kommt. Obwohl sich die ersten vier Noten des Chores völlig gleichen, sind sie ganz unterschiedlich in der Schwere geworden. Die nachfolgende Verschleierung durch Herausschleudern von Noten unbetonter Taktzeit hat darum nicht den gewünschten Erfolg, wie

schon im nächsten Takt deutlich erkennbar ist. Er wünscht keine Unklarheiten im Rhythmus und zeichnet sogar noch ein Betonungszeichen auf die Eins und Drei. Was in den ersten Takten dieses Chorballetts noch verhältnismäßig unklar wirkt, wird im weiteren Verlauf immer deutlicher, denn die Auftaktigkeit tritt im ganzen Stück klar zutage. So spüren wir bei Nicolai trotz aller Leichtigkeit ein Haften an Schwerpunkten und eine gewisse Erdenschwere, während dem Italiener das Schwebende der Elfen, das über dem Erdboden schwingt, schon aus der Natur seiner musikalischen Eigenart heraus glänzend gelingen muß.

Wie sich Verdi und Nicolai die Peinigung Falstaffs vorstellen, sagt uns die Musik deutlicher als der Text. Dabei ist es unwichtig, sich an die Worte des Textes zu halten, weil der sich mehr an Shakespeare anlehnt als eine Differenzierung der Strafe bringt. Wir wollen also weder von der Bedeutung des Wortes noch vom einzelnen szenischen Vorgang ausgehen, sondern die grundsätzliche Einstellung der Musik zu der Art der Peinigung betrachten. Dabei bleibt es unwesentlich, ob die Musik auf die szenische Ausführung Einfluß hat oder nicht.

Greifen wir nur einige Takte von Nicolai heraus (Beisp. 32): Das erste, was uns auffällt, ist die deutliche Geste des dreimaligen Zuschlagens bei den ersten drei Viertelnoten. Auch in den anderen Takten ist ein kraftvolles Ausschwingen nach unten verspürbar. Wenn man die Musik hört, so s i e h t man einfach das Verprügeln Falstaffs, obwohl Nicolai gar keinen Wert auf die Ausdeutung der Musik in diesem Falle in der szenischen Handlung legt, denn der Text des Chores steht zum Teil in keiner Beziehung zur eigentlichen Peinigung. Wollte die Regie die Musik inhaltlich in Bewegung umsetzen, so würde das oftmalige Schlagen Falstaffs bald wirkungslos und vielleicht unästhetisch wirken. Denn in keinem Augenblick läßt uns der Komponist im Unklaren, daß es sich um ein Ballett handelt. Und er hat vielleicht noch eine größere Freude dabei als die anderen hier behandelten Komponisten. Eine Masse von verschiedensten Geistern wirbelt über die Bühne in fast ekstatischer Wildheit, deren Aufgabe es ist, Falstaff dadurch Angst einzuflößen.

Die entsprechende Stelle bei Verdi (Beisp. 33) ist ein reiner Chorsatz und Ensemble, aber kein Ballett. Darin unterscheidet er sich schon wesentlich von Nicolai. Wohl

zeichnet sich Verdis Musik auch aus durch eine Vorstellung von der Art der Peinigung, ihr fehlt aber die deutliche Profilierung eines bestimmten Vorganges, wie sie Nicolai in der Geste des Zuschlagens hat. Wieder ist es ein Dreiertakt, den Verdi hier verwendet, und der in seiner gleichmäßigen Achtelbewegung das Gefühl der Schwere überhaupt nicht aufkommen läßt. Eine betonte Zählzeit scheint kaum zu bestehen. Das Wesentliche dieser kontinuierlichen musikalischen Bewegung ist, daß Falstaff von den Geistern herumgewirbelt wird, kein Schlagen wie bei Nicolai. Am Schluß der musikalischen Phrase steht eine einzige betonte Stelle in Form zweier Sechzehntelnoten, hier soll Falstaff noch einmal einen ordentlichen „Schüttler" bekommen. Im ganzen gesehen behandelt Verdi die Peinigungsszenen dezenter als Nicolai, der in derberer Art sich nicht genug tun kann, diese Szenen auszuweiten.

Nicht in direktem Zusammenhang mit der Feerie steht Verdis Schluß der Oper, die bekannte Fuge. Sie ist ein genialer Gedanke Verdis, der die meist von einem Narren gesprochenen Shakespeareschen Epiloge auf musikalische Gesetze in Anwendung bringt. Die Oper hat ihren versöhnenden Abschluß gefunden, da tritt Falstaff vor die Bühne und erklärt, daß alles nur ein Spaß war: „Alles ist Spaß auf Erden, wir sind geborene Toren. Glauben wir weise zu werden, dann sind wir dümmer als zuvor. Lauter Gefoppte gibt es da, weil einer den anderen zum Narren macht, doch besser lacht wohl keiner als wer am Ende noch lacht"! Eine Shakespearesche Lebensweisheit. Aber darüber hinaus sagt uns das Vor-die-Rampe-treten noch mehr. Alles war ein Scherz, der Spaß der Frauen, die Feerie, die ganze Oper. Jede Illusion im Zuschauer wird zerstört. Und sollte er durch dieses Stück von wirklichen Leidenschaften gepackt worden sein, daß er nämlich manches für Ernst gehalten habe, gehört er auch zu den Gefoppten. Ja, er muß sogar zu diesen gehören, weil es zum Wesen des Schauspiels überhaupt gehört, daß der Zuschauer den Inhalt des Stückes miterlebt. „Doch besser lacht wohl keiner, als wer am Ende noch lacht", und das ist Verdi selbst. Er hat sich mit uns allen einen Spaß gemacht. Das ist der tiefere Sinn der Schlußfuge. In Beziehung gesetzt aber zum Inhalt des Stückes hat sie nicht mehr oder weniger die Bedeutung, als eine Demaskierung nach einem Maskenscherz. Die Schauspieler treten nacheinander hervor, nehmen ihre Maske

ab und geben sich zu erkennen. Alles, was wir eben gemacht haben, war nur Scherz und „Theater". Dieses Gleichsetzen von Wirklichkeit und Spiel, von Leben und Theater, ist typisch für den Italiener. Clauß (Anm. 1) sagt von dem mittelländischen Menschen: „Sein Leben spielt sich wie vor einer Tribüne ab: es ist ein Spiel vor der zuschauenden Gemeinschaft, und ohne diese Gemeinschaft wäre sein Leben nichts." Verdi ist wohl die Feerie musikalisch gut gelungen, vor allem die Mitternachtsstimmung. Aber hat nicht in Vielem die deutsche Romantik speziell in der Instrumentation Pate gestanden? Finden wir nicht zu Beginn des letzten Bildes den uns seit dem „Freischütz" so vertrauten Klang des Waldhorns wieder, oder die bekannten Huschmotive?

Ich könnte noch mehrere Parallelen anführen. Wir haben aber bereits festgestellt, daß von ihm die Feerie und ihr ganzer Nimbus nicht ernst genommen wurde. Sie ist ihm eine Möglichkeit zur farbigen Darstellung des Ungewöhnlichen und kann so in gewisser Beziehung auch mit den exotischen Milieuschilderungen wie dem Beginn des Nilaktes der „Aida" verglichen werden. Wesentlicher erschien ihm die Maskerade und der Scherz, nicht aber das eigentlich Romantische an der Situation. Dieses Merkmal ist ebenso bei Salieri festzustellen, der für die Feerie nun gar kein Verständnis gezeigt hat. Dittersdorf und vor allem Nicolai gehört gerade die Feerie die größte Liebe, wobei freilich der eine Meister noch vor, der andere schon nach der echten Romantik steht. Es ist schade, daß ein Romantiker unseren Stoff nicht behandelt hat. Der Sinn jedoch für das Spukhafte und Geheimnisvolle ist den Deutschen stets eigen gewesen.

1) *L. F. Clauß: a. a. O. S. 52 f.*

VII. Der Typus der Falstaff-Figur

Die Figur des Falstaff, wie sie Shakespeare geschaffen hat, wird von den Komponisten der in Frage stehenden Werke in den Umrißformen auch getreu übernommen. Stehen doch gerade seine typischen Eigenschaften im Mittelpunkt der Handlung selbst und sind als solche nicht hinwegzudenken: der alte, dicke Ritter, der wegen seiner Saufschulden sich auf die Pfade der Liebe begibt, um durch den Reichtum der Frauen Geld in die Finger zu bekommen. Diese handlungsbedingten Eigenschaften sind also konstant. Unterschiedlich jedoch ist das Herausstreichen des einen oder anderen besonderen Merkmals bei den vier Komponisten. Ich will dabei keine textkritische Untersuchung durchführen, sondern die Sprache der Musik soll uns auch hier die Antwort geben. Über die persönlich bedingten Unterschiede der Gestaltung hinaus soll versucht werden, eine nationale Konstante herauszulösen. Es werden im Folgenden einige Beispiele herausgegriffen und untereinander verglichen, die die Figur ganz besonders in ihren persönlichen Eigenschaften beleuchten.

Dittersdorf: I. Akt, Nr. 2. Aria.

Diese Arie des Falstaff gehört zu den bekannten Renommier-Arien, wie wir sie auch schon in seinem „Doktor und Apotheker" (Nr. 7 und Nr. 12) wiederfinden. Auf die Mahnung der Frau Klapper, doch endlich seine Schulden zu bezahlen, vertröstet er sie mit der Lügengeschichte, daß er doch ein großer Mann sei: „Merk auf und höre, was ich sage." Bei dieser Arie treten zu dem normalen Dittersdorfschen Orchester sogar Clarini und Tympani hinzu. Gleich zu Beginn (Beisp. 17) begegnet uns ein Rhythmus, den Riedinger (Anm. 1) charakteristisch für das Heldenhafte und

1) *Riedinger: Dittersdorf; a. a. O. S. 288.*

Pompöse bei Dittersdorf hält, der zwar von den Streichern ausgeführt, doch in seiner Dreiklangsmelodik der Klangwelt der Bläser entnommen ist. Diese elementare Einleitung führt in die Worte: „Merk auf ..." über, die in einem emphatischen Pathos auf die Bedeutung seiner nun kommenden Offenbarung hinweisen soll. Man würde nach diesem Anfang glauben, nun müßte die Erzählung, unterstützt durch das volle Orchester, mit großem Aufwand musikalischer Mittel darauflosstürmen. Doch Dittersdorf macht es ganz anders. Geheimnisvoll mit einer simplen Melodie (Beisp. 31) erzählt er Frau Klapper von seiner hohen Abstammung, wobei Dittersdorf die Singstimme, Bratschen, Bässe und Hörner unisono verwendet. Im weiteren gibt Dittersdorf der Text viel Gelegenheit zur Detailmalerei, so bei den Worten „Da trat ich an die Spitze mit eines Helden Hitze", wo Oboen und Flöten bei „Spitze" und „Hitze" folgende Figur ausführen (Beisp. 19) oder bei der Stelle, wo es heißt „Stromweis floß alsdann ihr Blut" (Beisp. 20). Hier sieht man fast das Blut herunterquillen, wenn die Zweiunddreißigstel-Läufe der Streicher herabstürzen. Eine wahre Freude für Dittersdorf bedeutet es aber an der Stelle der Erzählung von Falstaffs großem Sieg die Pauken und Trompeten losschmettern zu lassen zu einem wahren Triumphmarsch.

Fassen wir zusammen, so sind drei Momente von ausschlaggebender Bedeutung: das Pathos, das Pompös Kriegerische und die simple Melodik, die sich vorzugsweise in Dreiklängen bewegt und die auch im anschließenden Menuett, in dem er mit Frau Klapper tanzt, so bleibt und nicht graziler wird. Schwerfällig, naiv sind die vorherrschenden Eigenschaften. Und ich glaube, daß die Worte, mit denen er im letzten Finale beschimpft wird, ausschlaggebend für seine Charakteristik gewesen sind, wenn es heißt: ein Dummbart, ein Tölpel. Bezeichnend für eine typisch deutsche Ausprägung der Figur ist es noch, daß man sich nach der eben erwähnten Beschimpfung auch seiner g u t e n Eigenschaften besinnt, denn Luise und Warneck singen: „Wir werden nie vergessen, was Hanns für uns getan!" Man will ihn nicht allzu sehr bloßstellen. Einmal erscheint bei einem Deutschen in der Verspottung einer Person doch das Mitleid, das dann auch etwas Gutes neben dem Schlechten sehen will, während in der italienischen Buffa eine solche Gefühlsregung niemals aufkommen wird.

Salieri: I. Akt, Nr. 9 (Beisp. 18).

Wir haben auch hier eine Renommierarie vor uns und die gleiche Zusammensetzung des Orchesters wie bei Dittersdorf. Auch derselbe punktierte kriegerische Rhythmus ertönt zu Anfang. Aber nur zwei Takte lang, gewissermaßen eine Reminiszenz des Kriegerischen, denn von seinen Waffentaten ist gar nicht mehr die Rede. Nur Anspielungen auf antike Helden werden gegeben. So verschwindet denn auch der Anfangsrhythmus bald, um nur im 4. und 5. Takt in abgeschliffener Form noch einmal wiederzukehren. Mit dem Einsetzen der Melodie verschwindet dieser kriegerische Zug ganz. Der volle Unterschied in der Auffassung wird uns aber vollends klar, wenn wir uns einmal die Gesangsstimme näher betrachten bei den Worten: „Im Reiche des Cupido bin ich ein Cäsar, ein Achill." So singt weder ein Dummbart, noch ein Tölpel. Das ist beste Belcanto-Tradition, die durchaus aber nicht des Charakteristischen entbehrt. Der Aufschwung auf das erste „d" und die folgenden Punktierungen geben der Melodie ein galantes und chevalereskes Gepräge. Diesem Mann kann man eine Verführung zutrauen. Sicher war er in seiner Jugend wirklich ein Don Juan, dessen Chancen bei den Frauen nur durch sein Alter und seine Figur nachgelassen hatten. Es darf uns nicht stören, daß Falstaff bei Salieri außerordentlich passiv ist und auf alles hereinfällt, was die Frauen mit ihm vorhaben. Das hat mit der Charakterisierung der Person nichts zu tun. Salieri betont also nicht das Äußere an seiner Figur, den Dickwanst, sondern seine Herkunft als Ritter.

Nicolai: Nr. 4, Finale (Anm. 2).

Nicolai führt Falstaff erst mit dem ersten Besuch bei Frau Fluth überhaupt in die Oper ein. Bisher war nur von ihm die Rede. Um so schärfer wird gerade in diesem Auftritt die Figur profiliert. Schon nach den ersten Takten können wir uns allein aus der Musik einen Begriff von dem Wesen dieser Figur machen, ohne das szenische Bild vor Augen zu haben. Mit großem Orchester ohne Posaunen ertönt bei seinem Auftritt ein — man könnte fast sagen — Triumphmarsch, der in seiner strahlenden Sieghaftigkeit auf

---

2) Klavierauszug; a. a. O. S. 54 f.

die ersten Worte „So hab ich Dich errungen", hinweist. Trompetengeschmetter soll einem sieggewohnten Krieger andeuten. Daß es aber kein jugendlich frischer Held ist, sagt uns ebenfalls die Musik bald durch das breite und schwere Tempo des andante maestoso, auch deuten die schweren Schreitfiguren durch Sforzatis und vorausgehende Schleifer auf die körperliche Fülle, die „gewichtige Statur" hin. „Mit Emphase und a piacere", wie Nicolai selbst vorschreibt, singt Falstaff sein schwungvoll verschnörkeltes „So hab ich Dich errungen". Bei dieser Stelle werden wir unwillkürlich an Dittersdorfs „Merk auf, merk auf und höre, was ich sage" erinnert, das dieselbe pathetisch ausladende Geste hat, eine Ähnlichkeit, die recht beachtungswert ist. Falstaff glaubt sich seiner Liebe vollkommen sicher und beginnt gleich darauf im Tonfall eines schwärmerischen Jünglings in staccatierten Koloraturen mit Schmeicheleien: „Du schönster Edelstein!" Die paar Worte scheinen ihm zu genügen, um gleich aufs Ganze zu gehen. Mit den mehrmals wiederholten Lockungen „Komm her", das die Mittelstimmen im Orchester mit einer sehnsuchtsvoll schluchzenden chromatischen Aufwärtsfigur karikieren, will er Frau Fluth an sich ziehen. Das letzte Register seiner „Verführungskunst" zieht er mit dem stolzen Versprechen: „Du sollst meine Lady sein". Die Wiederholung dieser Worte hat ganz den Anklang an das emphatische Ausschwingen seiner Worte zu Beginn der Szene. Damit ist die Einführung Falstaffs beendet, Frau Fluth hat nun das Wort und beherrscht die Situation vollkommen, das sich schon äußerlich in der tänzerischen Triolenbewegung des folgenden poco più mosso erkennen läßt. Die musikalische Darstellung der Werbung geschah in vier Abschnitten, nämlich 6.-7. Takt, 8.-9. Takt, 10.-13. und 14.-18. Takt, wobei jeder Abschnitt seine eigene Charakteristik besitzt. Der Antrag wirkt urkomisch, weil er in so naiv plumper Form abgefaßt ist. Die Unterhaltung der beiden ist so kurz und knapp wie nur möglich und geht mehr darauf hinaus, Falstaff auszufragen und ihn dumm zu machen. Am charakteristischsten ist wohl die Stelle „Komm, lieblichste der Tauben, gib meiner Seele Ruh" (Beisp. 21). Nicolai schreibt selbst „plump" darüber. Mit großen tapsenden Sprüngen zeichnet die Melodie das Schwerfällige dieser Figur. Nicolai spricht sich über den Charakter des Falstaff genau aus, wie schon auf Seite 45 zitiert wurde. Die Worte „ich verstand" seien in Falstaffs

Brief an die Frauen schon zu „pfiffig", der „Brief müßte mehr plump sein". Dann sagt er: „Der Ton der Sprache muß Leuten aus dem Volke angemessen und also ohne Elevation sein, ja, bei Falstaff noch mehr heruntersteigen und derb werden kann."

Verdi: II. Akt, 2. Teil.

Falstaff ist bei dieser Stelldicheinszene kein Unbekannter mehr. Von den verschiedensten Seiten wurde er uns schon beleuchtet. Daher brauchte Verdi ihn in seinem Auftritt nicht so eingehend zu charakterisieren, wie es Nicolai tat, sondern konnte sein Erscheinen zu einer Karikatur benutzen. Kurz vor seinem Auftreten in dieser Szene hören wir Lautenakkorde, von Alice ausgeführt, zu denen dann Falstaff sein „Al fin t'ho colto, Raggiate fior ... T'ho colto" singt. Diese Einleitung klingt an ein Ständchen an, das ein Troubadour seiner Schönen singen will. Daß diese Lautenakkorde zum Stelldichein Falstaffs erklingen, hat eine recht belustigende Wirkung. Gleich danach kommt Falstaff in ein lebhaftes Gespräch mit Alice, in dem er alle ihre Bedenken in sehr gewandter Weise zerstreuen muß. Diese Unterhaltung hat eine viel größere Ausdehnung als bei Nicolai. Das Verhältnis der Taktzahlen von Auftritt Falstaffs bis zum Klopfen der Nachbarin gerechnet, beträgt 119 zu 59. Auch führt nicht Alice wie bei Nicolai, sondern Falstaff die Unterhaltung an. Zwischendurch erzählt er ihr, was er in seiner Jugend als Page von Norfolk für ein „Kerl" gewesen sei. Diese Ariette (Beisp. 22 gibt den Anfang) ist für die Beurteilung Falstaffs von großer Bedeutung. Ein Vergleich mit der Arietta von Salieri (II. Akt, Nr. 25. Beisp. 23) läßt eine auffallende Ähnlichkeit der beiden Stücke erkennen. Ich möchte ein drittes Beispiel erwähnen, das denselben zügigen Rhythmus aufweist, um den darin zum Ausdruck kommenden Charakterzug der betreffenden Person zu kennzeichnen. Ich meine die sogenannte Champagner-Arie aus Mozarts „Don Juan", die allerdings melodisch andere Wege geht. Allen drei gemeinsam ist die verführerische Lässigkeit, die bei Mozart trotzdem noch mit einer an Dämonie reichenden Energie geladen ist, bei den anderen aber mehr den galanten Ritter herausstreicht, der belangloses Zeug daherschwatzt.

Fassen wir die Ergebnisse zusammen, die sich aus den vier Einzeluntersuchungen ergeben haben: Die von Shake-

speare herrührenden Eigenschaften an der Figur des Falstaff werden von allen vier Komponisten übernommen, da sie die Grundlage für die Entwicklung der Handlung bieten. Verschieden jedoch kann die Figur als Gesamterscheinung, als Typus gesehen werden. Dafür erscheinen zwei ständige Attribute maßgeblich für die Auffassung zu sein: das äußere Erscheinungsbild oder das Adelsprädikat, der Dickwanst oder der Ritter. Es zeigt sich nun, daß diejenigen Komponisten, die derselben Nationalität zugehören, sich für ein und dieselbe Auffassung entschieden haben, d. h. daß Dittersdorf und Nicolai das Tölpelhafte und Schwerfällige an Falstaff hervorheben, während Salieri und Verdi in ihm den chevaleresken, allerdings gealterten Don Juan sehen. Dieses Ergebnis zeigt uns wieder, daß die Don-Juan-Figur und der chevalereske Ritter eine Lieblingsfigur der romanischen Länder ist, während der Deutsche trotz Mozarts Meisterwerk dafür nicht so viel Verständnis entgegenbringt. Sie deckt sich insofern mit dem Begriff des „Darstellungsmenschen", daß dieser Typus ebenso abhängig ist von der Wirkung der eigenen Person auf andere, auf Frauen. Daß sich die Deutschen gerade für den „Dickwanst" entschieden haben, liegt allein daran, daß ein anderes Pendant zum „Ritter" nicht besteht. Daß unsere Erkenntnis über den Typus Falstaff rassisch bedingt ist, erhält in den Ausführungen von Clauß (Anm. 3) seine Bestätigung. Er schreibt über den westischen Menschen: „Der Mittelländer spielt nicht nur vor jedem Genossen seiner Gemeinschaft (besser seiner Gesellschaft), sondern er spielt auch mit ihm. In jeder Gemeinschaft mit mittelländischen Menschen wird man also notwendig in die Rolle des Spielpartners versetzt." Jede Regel von Mensch zu Mensch werde von der Spielregel erfaßt. Das gilt z. B. für die Beziehung zwischen Mann und Weib. „Durch die artrechte Spielregel mittelländischen Stiles werden sie zu Spielpartnern mit der Rollenverteilung „Kavalier" und „Dame"." Im weiteren behauptet Clauß, daß „Galanterie" nicht der artrechte Ausdruck der Frauenverehrung für Deutsche sei. Und wir müssen, auf unsere Problemstellung bezogen, erkennen, daß die beiden Italiener Salieri und Verdi die einem Ritter zukommende formelle Haltung der „Dame" gegenüber beachtet haben. Falstaff bleibt trotz seiner vielfach „unritterlichen" Züge ein „Kavalier".

3) L. F. Clauß: a. a. O. S. 53 f.

VIII. Kurze Zusammenfassung

Der Falstaff Shakespeares ist in seiner Formung einmalig und doch besitzt er Züge, die wir in der Literatur bis in die frühe Antike verfolgen können. Im Grunde ist er immer dieselbe Figur geblieben, weil er Bestandteil des Mimus ist, dessen Kern noch heute lebt und immer in den Menschen weiterleben wird. Steht der Mimus in der Entstehungsform in engster Verbindung mit der Mythologie und in der christlichen Zeit mit der Kirche, so entwickelten sich bald lustige Intermedien, deren Vorwurf in Szenen des täglichen Lebens bestand. Über die Ausprägung der komischen Figur darin schreibt Wundt (Anm. 1): „Der Effekt beruht nicht auf der bloßen Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern auf der Vorführung von Gegensätzen, die freilich schon im wirklichen Leben nicht fehlen, die aber doch erst durch den doppelten Kontrast der übertreibenden Darstellung der Eigenheiten und Schwächen der einzelnen karikierten Personen zueinander wirksam werden. So bilden sich unter dem Einfluß dieser Summation der Kontraste die komischen Typen"; der Dicke, der Dünne usw., die in späterer Zeit immer größere Nüancierung und Individualisierung erfahren. Die große Liebe, die man gerade diesen Figuren angedeihen ließ, liegt darin, daß „der Zug zum Burlesken eben überall im Menschen" liege (Anm. 2).

So haben wir im Einleitungskapitel erfahren, daß auch Falstaff in wesentlichen Zügen eine alte Tradition hatte, daß seine ins Übernatürliche gesteigerten Leidenschaften und seine äußere Figur immer den Spott und den Witz der Menschen bildeten. Es wurde ferner erwähnt, daß die italienische Commedia dell'arte in ihrem Capitano Spavento einen sehr ähnlichen Typus besaß. Gregor (Anm. 3) nennt

---

1) Wilhelm Wundt: „Völkerpsychologie". III. Bd. Die Kunst. Leipzig 1919. S. 561.

2) Ebd. S. 570.

3) Josef Gregor: „Shakespeare. Der Aufbau eines Zeitalters." Wien 1935. S. 363.

Shakespeares Falstaff dessen „größte und einzige Commedia dell'arte-Figur". Die Tradition dieser Stegreifkunst übernahm in Italien in vielen Zügen die opera buffa.

Als nun der Shakespearesche Falstaffstoff zur Bearbeitung kam, war es denn ganz natürlich, daß der Italiener die lebendige Tradition der opera buffa hineinspielen ließ. Zwei Wege, die nebeneinander gelaufen waren, kreuzten sich. Salieri benutzte nicht nur die Form der opera buffa, sondern prägte sogar einzelne Personen in ihre Typen hinein (Bardoph — Diener). Auch bei Verdi ist trotz der Veredelung des Stoffes die Verbindung mit der Buffa zu erkennen. Man denke an das Parlando des ganzen Stils, das Quälen Falstaffs im Waschkorb-Abenteuer. Dagegen kehrt bei den deutschen Meistern das Derbe, Urwüchsige der Figur hervor, das ihre Verwurzelung im deutschen Bürgertum findet. In der Textgestaltung weist das Dittersdorfsche Werk am meisten noch auf die alte Mimusfigur des Bramarbas zurück.

In der Auffassung der Figur des Falstaff unterscheiden sich die Italiener nun grundsätzlich von den Deutschen. Falstaff ist im ersten Falle der „Kavalier", der mit den Frauen umzugehen weiß, wenn sich auch zwar die Frauen im Ergebnis überlegen zeigen. Den deutschen Bearbeitern liegt dieser Typus nicht, wie er auch in dieser Weise nicht bei Shakespeare vorgezeichnet ist. Sie zeigen ihn als den bramarbasierenden alten Krieger. In polternder, schwerfälliger Art schreitet er so über die Bühne.

Eine ebenso unterschiedliche Gestaltung zeigt sich in der Feerie. Die Italiener haben für das Feenhafte, den Spuk, kein oder nur geringes Verständnis, während gerade dieses Element den Deutschen wesenseigen wirkt. Das Romantische ist eben ein Grundzug deutschen Fühlens.

Bei allen vier Komponisten prägt sich musikalisch der deutsche bzw. der italienische Charakter deutlich aus, obwohl sie oft unter dem Einfluß des einen oder anderen Volkes standen.

Kommt diese Erkenntnis bei Dittersdorf und Salieri unbewußt und nur instinktmäßig zum Ausdruck, so haben wir von Nicolai und Verdi sogar Zeugnisse, in denen sie sich über die Eigenarten des eigenen und anderen Volkes selbst aussprechen.

IX. Anhang

Literaturverzeichnis.

Alberti, Annibale: Verdi Intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene. Milano 1931.

Altmann, Wilhelm: Otto Nicolais Tagebücher. Regensburg o. J. Deutsche Musikbücherei, Bd. 25.

Altmann, Wilhelm: Otto Nicolai. Briefe an seinen Vater. Regensburg 1924.

Arnold, Ign. Ferd.: Karl von Dittersdorfs kurze Lebensbeschreibung und ästhetische Darstellung seiner Werke. Erfurt 1810.

Baeske, Wilhelm: Oldcastle - Falstaff in der englischen Literatur bis zu Shakespeare. Berlin 1905.

Becking, Gustav: Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle. Augsburg 1928.

v. Biedenfeld: Die komische Oper der Italiener, Franzosen und Deutschen. Leipzig 1848.

Bollert, Werner: Antonio Salieri e l'opera tedesca. In: Musica D'Oggi. Milano 1938/16.

Blume, Friedrich: Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik. Leipzig 1925.

Brandl, Alois: Shakespeare. Leben - Umwelt Kunst. Neue Ausgabe. Berlin 1937.

Bücken, Ernst: Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne. (Handbuch der MW.). Potsdam 1929.

Breslau, Stadtbibliothek: Handschriftl. Samml. v. Theaterzetteln und Theateranzeigen. u. Hs. R. 2910, III.

Corte, Andrea Della: Antonio Salieri. Un italiano all'estero. Torino 1937.

Creizenach, Wilhelm: Geschichte des neueren Dramas. V. Das englische Drama im Zeitalter Shakespeares. 2. Teil. Halle 1916.

Dawtrey, John: The Falstaff Saga. London 1927.

Deutsch, Otto Erich: Franz Schuberts Briefe und Schriften. München 1919.

v. Dittersdorf, Karl Ditters: Lebensbeschreibung. Herausg. v. Edgar Istel. Leipzig o. J. (Ph. Reclam).
Eckermann, Joh. Peter: Gespräche mit Goethe.
Engler, Günter: Verdis Anschauung vom Wesen der Oper. Diss. Breslau 1938.
Frehn, Paul: Der Einfluß der engl. Literatur an Deutschlands Musiker und Musik im 19. Jahrhundert. Diss. Köln 1937.
Genée, Rudolph: W. Shakespeare in seinem Wesen und Werden. Berlin 1905.
Gerigk, Herbert: Giuseppe Verdi. Potsdam 1932.
Graf, Arturo: L'Anglomania e l'influsso inglese in Italia. Turino 1911.
Graf, Hermann: Der Miles Gloriosus im engl. Drama bis zur Zeit des Bürgerkrieges. Diss. Phil. Rostock 1891.
Gregor, Josef: Shakespeare. Der Aufbau eines Zeitalters. Wien 1935.
Halliwell, James Orchard: On the character of Sir John Falstaff. 1841.
Haas, Robert: Bergknappeneinleitung. D. T. Ö. Bd. XVI, 1.
Heckel, Hans: Dittersdorf. Schlesische Lebensbilder. Breslau 1926.
Herrmann, Albert von: Antonio Salieri. Wien.
Holl, Karl: Verdi. Berlin 1939.
Heuß, Alfred: Verdi als melodischer Charakteristiker. In: Zeitschrift der I. M. G. 1913.
Krausold, Max: Geist und Stoff der Operndichtung. Wien 1931.
Kretzschmar, Hermann: Giuseppe Verdi. In: Peters Jahrbuch 1913.
Kretzschmar, Hermann: Aus Deutschlands italienischer Zeit, 1901. In: Peters Jahrbuch.
Kretzschmar, Hermann: Geschichte der Oper. Leipzig 1919.
Kruse, Georg Richard: Otto Nicolai. Berlin 1913.
Kruse, Georg Richard: Falstaff und die lustigen Weiber in vier Jahrhunderten. In: Die Musik. 6. Jahrg. 20. Heft.
Kruse, Georg Richard: Otto Nicolai. Musikalische Aufsätze. Regensburg, o. J. (Deutsche Musikbücherei. Bd. 10.)
Lorenz, Alfred: Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. Berlin 1923.
Luzio, Alessandro: Carteggi Verdiani. 2 vol. Roma 1935.

Luzio, Alessandro und Cesari, Gaetano: I Copialettere di Giuseppe Verdi pubblicati ed illustrati, con prefazione di Michele Scherillo. Leipzig 1913.
Monaldi, Gino: Giuseppe Verdi und seine Werke. Deutsch von *E. Holthof*. Berlin 1898.
Mosel, Edler von: Über das Leben und die Werke des Anton Salieri. Wien 1827.
Musikalische Zeitschriften am betreffenden Ort verzeichnet.
Neubner, Alfred: Mißachtete Shakespeare-Dramen. Berlin 1907.
Oechelhaeuser, Wilhelm: Die Zechbrüder und Trunkenen in Shakespeares Dramen. In: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. 16. Jahrgang 1881.
Pascolato, Alessandro: Re Lear e Ballo in Maschera. Lettere di Giuseppe Verdi ad Antonio Somma. Città di Castello. 1902.
Pfitzner, Hans: Zur Grundfrage der Operndichtung. Ges. Aufsätze. München und Leipzig 1915.
Pougin, Arthur: Verdi, sein Leben und seine Werke. Deutsch von A. Schulze. Leipzig 1887.
Pizzi, Italo: Ricordi Verdiani inediti. Torino 1901.
Reich, Hermann: Der Mimus. Berlin 1903.
Reichard, H. A. O.: Taschenbuch für die Schaubühne (Auch: Theater-Kalender) Gotha 1791.
Reinhardtstoettner, Karl von: Plautus. Leipzig 1886.
Ribbeck, Otto: Alazon. Leipzig 1882.
Riedinger, Lothar: Karl von Dittersdorf als Opernkomponist. In: Studien zur Musikw. Beihefte der D. T. Ö. Leipzig 1914.
Serini, Carlo: Antonio Salieri. In: Rivista Musicale Italiana. Torino 1925.
Schiedermair: Die deutsche Oper. Leipzig 1930.
Schiedermair, Ludwig: Die Briefe W. A. Mozart. München und Leipzig 1914.
Schletterer, H. M.: Das deutsche Singspiel. 1863.
Schubart, Ludwig: Chr. Friedrich Dan. Schubarts Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Wien 1806.
Schücking, L. L.: Charakterprobleme bei Shakespeare.
Unterholzner, Ludwig: Giuseppe Verdis Operntypus. Diss. Erlangen 1933.
Vollhardt, William: Ein italienischer Falstaff. In: Studien zur vergl. Literaturgesch. 7. Bd. Berlin 1907.

Voßler, Karl: Italienische Literaturgeschichte. Berlin und Leipzig 1927.
Wagner, Richard: Gesammelte Schriften und Dichtungen. 4. Aufl. Leipzig 1907.
Waltershausen, Hermann W. von: Shakespeares Einfluß auf die Musik. In: Shakespeare-Jahrb. Bd. 64. Leipzig 1928.
Weismann, Adolf: Verdi. Stuttgart 1922.
Weismann, Adolf: Verdi. In: Die Musik. 1913.
Winterfeld, A. von: Unterhaltungen in Verdis Tusculum. In: Deutsche Revue 1887.
Wundt, Wilhelm: Völkerpsychologie. III. Bd. Die Kunst. Leipzig 1919.

Jüdische Autoren:

* *Brieger-Wasservogel, Lothar:* Antonio Salieri. Eine musikhistorische Studie. In: Allgem. Musik-Zeitung. 35. Jahrgang. Nr. 48. 1908.
* *Istel, Edgar:* Verdi und Shakespeare. In: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. 1917.
* *Istel, Edgar:* Die komische Oper. Stuttgart 1906.
* *Specht, Richard:* Verdis dramatische Technik. In: Die Musik 1913.

Salieris schriftliche Aufzeichnungen über seine Oper „Falstaff" in der Wiener Handschrift

(Uebersetzung)

Meine Ansicht auch über die Musik dieser meiner Oper.

Das Vorspiel (Sinfonia) ist vielleicht eines der am meisten dazu passenden, die jemals zu dieser Handlung komponiert wurden. Man kann sogar sagen, daß diese mit der Sinfonia beginnt, aus folgenden Gründen: Die 1. Szene stellt eine private Festlichkeit zu Ehren und im Hause reicher Kaufleute, eines Ehepaares, dar. Nach den ersten Begrüßungen heißt es: „Auf, erfrischt euch an Getränken und Süßigkeiten, dann möge man sich zum Tanzen wenden!" Da dieser zweite Vers glauben läßt, daß die Gesellschaft schon vorher getanzt hat, hatte ich den Einfall einer Sinfonia in ähnlicher Form der damaligen Kontretänze zu schreiben, und der Effekt ist sofort vom Publikum empfunden und beklatscht worden.

Die Einleitung „Es lebe der gemeinsame Freund" ist abwechslungsreich, fröhlich; und wenn sie auch ein wenig lang ist, so läßt sie die Oper doch interessant anfangen, besonders wenn Falstaff charakteristisch angezogen ist und seine Rolle gut spielt. Von ihm hängt überhaupt die gute oder schlechte Aufnahme des ganzen Schauspiels ab, wie man sehen wird.

Die kleine Ariette „Hier sind wir nun, meine Damen" hat auf der Bühne ausgezeichnete Wirkung, und mit Recht.

Die Art von Duett „Mit vieler Würde" hat den musikalischen Charakter, den sie haben muß.

Die Cavatine „Kurz vor dem Wiedersehen" ist von einem ungeduldigen und lieblichen Schwung: so ist der eifersüchtige Liebhaber, der dicht davorsteht, das geliebte Wesen wiederzusehen.

Die Arie „Rache, ja Rache", wenn auch einer Nebenrolle zugehörig, hat Erfolg gehabt, sowie sie von einem klaren, kräftigen und großen Mezzosopran gesungen wurde.

Das Duettino „Dieselbe, ganz dieselbe" hat eine Wirkung, die vielleicht einige aus der Partitur nicht ersehen werden, die aber jeder im Theater spürt.

Das Quartett „Oh, wie wollen wir lachen" ist ganz szenisch und erfordert deswegen viel Aktion, und zwar komische, aber wohlüberlegte.

Die Arie „Der Junker komme nur" ist mir besser gelungen als ich selber wegen des Hell-Dunkels (chiaroscuro) sie eingeschätzt hätte. Indessen wurde sie wirklich ausgezeichnet gesungen und rezitiert, und dem schreibe ich auch fast die ganze Wirkung zu.

Die Arie „Oh, die Männer kenn ich schon" konnte nicht anders als außerordentlich gefallen, so wie sie rezitiert und gesungen wurde. Die Musik ist auch für einen solchen Scherz geeignet.

Die Arie „Im Reiche Cupidos" hat mehr musikalischen Gehalt als die vorhergehende und wirkt sehr gut.

Das begleitete Rezitativ „Ha, Schurke" und die Arie „Das begehrliche Herzklopfen" gehören mehr der ernsten (seria) Gattung an. Aber hier sind sie an ihrem Ort, denn die Person ist nur eifersüchtig wegen eines Seitensprunges, ist aber im Grunde nichts weniger als Buffo.

Das Finale „Kleine Schurkin, endlich habe ich dich gefangen" ist zu Anfang von Interesse, im späteren erscheint sie beim Lesen (der Partitur nämlich) bis zum Schluß wegen der Menge der Worte lang, die drin stehen; auf der Bühne aber, wenn das Ganze gut gespielt wird, verschwindet die Länge. Der Schluß, der mit den Worten beginnt „So geht es", ist ein ausgezeichnetes Musikstück und stellt ein Bild (quadro) auf der Bühne dar (Anm. 1).

II. Teil.

Das Terzett „Der Dickwanst im Wasser", wenn auch in der Musik eine bewegliche (corrante) Angelegenheit, hat viel Beifall eingebracht, besonders von der Stelle an, wo es heißt „Zerflossene Liebhaber". Die schöne Stimme des 3. Sopran, ohne das Verdienst der anderen zu schmälern, hat dazu beigetragen.

Die Cavatine „Ach Herr, wenn ihr wüßtet" ist so, wie sie an dieser Stelle sein muß.

---

1) Gemeint ist wohl eine musikalische Szene.

Das Terzett „Wenn ihr mir ins Herz blicktet" ist ein Kernstück des zweiten Aktes, es ist aber nötig, daß es gut rezitiert wird von seiten des Falstaff.

Die drei Cavatinen „Was hör ich", die zweite „In einem Winkel des Zimmers" und die dritte „Ich unter dem Deckmantel" eignen sich vorzüglich zum Agieren der Personen, die sie singen.

Das begleitete Rezitativ „Stern, Traum, bin ichs" und die rasche Ariette „Richter, die ihr mich antreibt" haben Charakteristika der Seria, wie im allgemeinen das, was diese Person in dieser Oper singt, nicht buffa ist. Sie kontrastiert ausgezeichnet mit dem Komischen.

Das Duett „Auf Herz, bereit dich zur Freude" hat den Charakter einer vorgetäuschten Liebesgrimasse (finta smorfia amorosa), den sie haben muß; und wenn das gut gemacht wird, hat es seine Wirkung.

Das kleine Duett „Beim Himmel, verbergt euch" ist eine kleine Sache, die etwas später in ein größeres Stück eingeführt, und da ist das fugierte Terzett „Noch bevor der Herr kommt", ein Stück, das mit Feuer vorgetragen, noch immer Beifall erwerben wird.

Die konzertante Arie „Was seh ich", ist bis gegen Ende eine Parodie der großen Seria. Gut vorgetragen in allen ihren Teilen, ist sie ein Stück von Erfolg.

Die Arie „In Liebe wandelt sich die Eifersucht" mit einem in der Musik wenig gebrachten Metrum, wenn auch gut komponiert, wie mir scheint, und von einer nicht gewöhnlichen Art, so wäre sie doch ohne Teilnahme geblieben beim Publikum, glaube ich, ohne den Echo-Einfall, eine Idee, die mir nach der ersten Probe einkam, und natürlich wirkt, wenn die Dekoration ein Waldgebüsch darstellt, und zwar nachts. Das Echo wird also bewirken, daß man die Arie mit größter Aufmerksamkeit und Billigung lauscht. Das Finale „Da seid ihr schon" ist ganz Handlung und die Musik begleitet diese nur.

Lebenslauf

Am 13. April 1915 wurde ich als Sohn des Geschäftsinhabers und Hausbesitzers Franz Friedrich und seiner Ehefrau Auguste, geb. Fischer, in Habelschwerdt geboren. 1919 siedelten meine Eltern nach Breslau über. Nach vier Jahren Vorschule trat ich in das Johannes-Gymnasium zu Breslau ein, um 1935 nach dessen Eingliederung in das Gymnasium am Zwinger dort das Zeugnis der Reife zu erwerben. Von Wintersemester 1935/36 bis zum 2. Kriegstrimester 1940 studierte ich Musikwissenschaft, Germanistik und Kunstgeschichte an der Universität Breslau bei den Herren Professoren A. Schmitz, Kirsch, Feldmann, Merker und Frey. Während des Studiums war ich lange Zeit Musikreferent und Kulturamtsleiter der Gaustudentenführung Schlesien und leitete zwei Jahre lang das Collegium Musicum an der Universität Breslau. Seit der Winterspielzeit 1940/41 wirke ich als Kapellmeister und Korrepetitor am Stadttheater in Neisse OS.

Neisse, den 12. Mai 1941.

Gerhard Friedrich

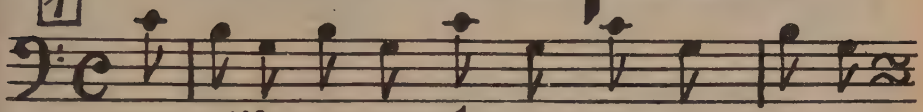
Gedruckt bei H. & E. Groeger, Habelschwerdt in Schlesien

Personen-Zusammenstellung

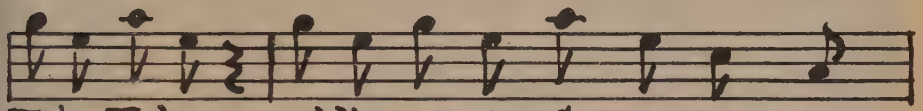
Shakespeare (Schlegel-Tieck) in () originale Namenbezeichnung	Dittersdorf und Römer	Salieri	Nicolai	Verdi
Sir John Falstaff	Sir John Falstaff	Sir John Falstaff	Sir John Falstaff	Sir John Falstaff
Herr Page	Herr Ruthal	Master Slender	Herr Reich	
Frau Page	Frau Ruthal	Mrs. Slender	Frau Reich	Frau Meg Page
Herr Fluth (Ford)	Herr Wallauf	Master Ford	Herr Fluth (40 Jahre alt)	Ford
Frau Fluth (Ford)		Mrs. Ford	Frau Fluth (20 Jahre alt)	Alice Ford
Jungfer Anne Page	Luise, Stieftochter von Frau Wallauf		Jungfer Anna Reich	Nannetta Ford
Fenton	Warneck		Fenton	Fenton
Frau Hurtig (Quickly) Bediente von Dr Cajus	Frau Klapper			Quickly
Doctor Cajus, ein französischer Arzt			Dr Cajus	Dr Cajus
Schaal (Shallow), Friedensrichter				
Schmächtig (Slender), Schaals Vetter			Junker Spärlich	
Bardolph		Bardolf, Diener		Bardolf
Pistol				Fistol
Nym				
Wirt zum Hosenbande (Garter Inn)			Wirt zum Hosenbande	Wirt zum Hosenbande
Sir Hugh Evans, ein welscher Pfarrer				
Robin, Falstaffs Page				Robin, Falstaffs Page
Wilhelm (William), der kleine Sohn Pages				
Simpel, Diener von Schmächtig				
Rugby, Diener von Dr Cajus				
Knechte	3 Gläubiger, Gerichtsdiener, Knechte	Betty, Kammermädchen bei Ford	Kellner, 4 Bürger, 2 Knechte des Fluth	

Notenbeispiele

1

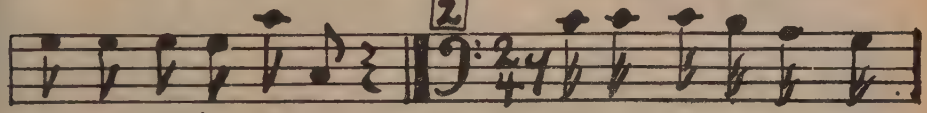


Und zahllos wie der Sand am Meer sind meiner

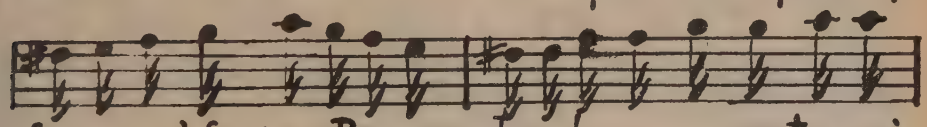


Väter Taten, zahllos wie der Sand am Meer sind

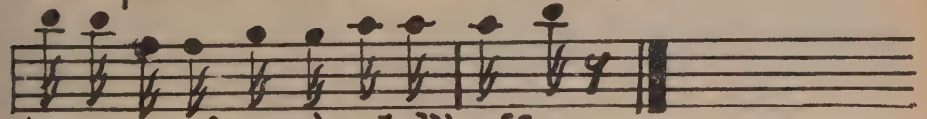
2



meiner Väter Taten. e quel diavol quel buf-

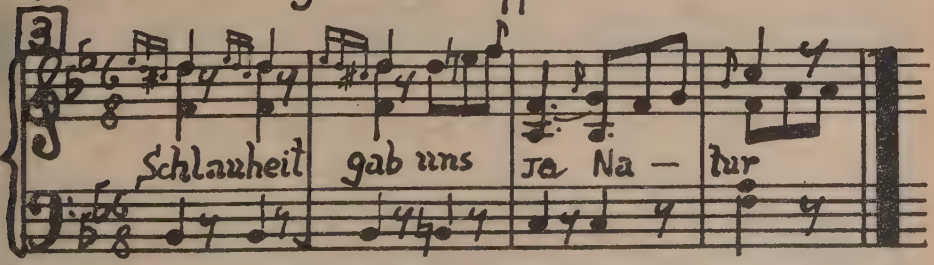


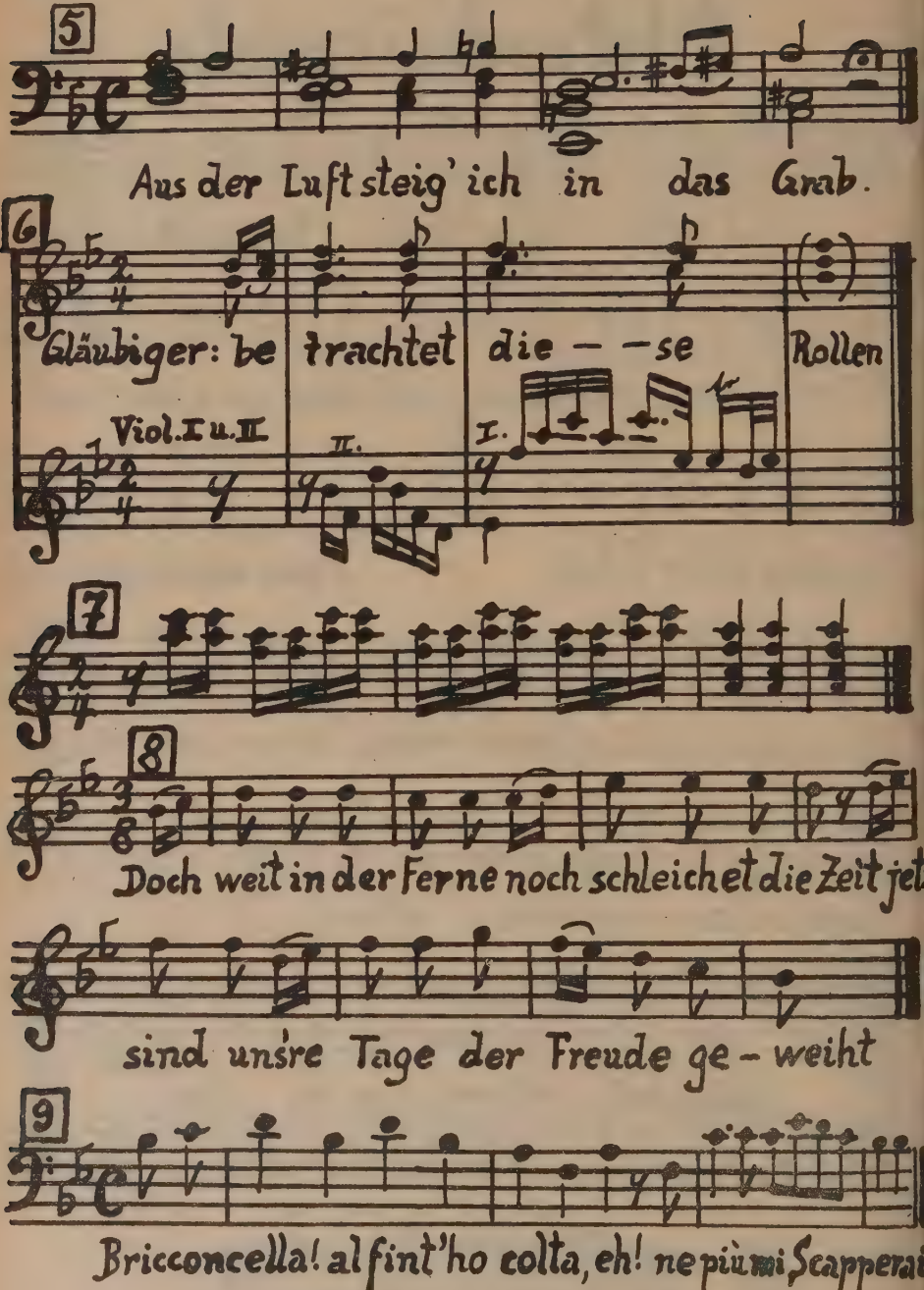
fone quel furioso Bernar-done ha mo appunto capi-



tare in mol meglio dell' affare

3



4

5
Aus der Luft steig' ich in das Grab.
6
Gläubiger: be trachtet die – –se Rollen
Viol. I u. II
I.
II.
7
8
Doch weit in der Ferne noch schleichet die Zeit jet
sind unsre Tage der Freude ge-weiht
9
Bricconcella! al fin t'ho colta, eh! ne più mi Scapperai

10

hab' ich endlich dich ge-funden du Po-larstern

meiner Seele

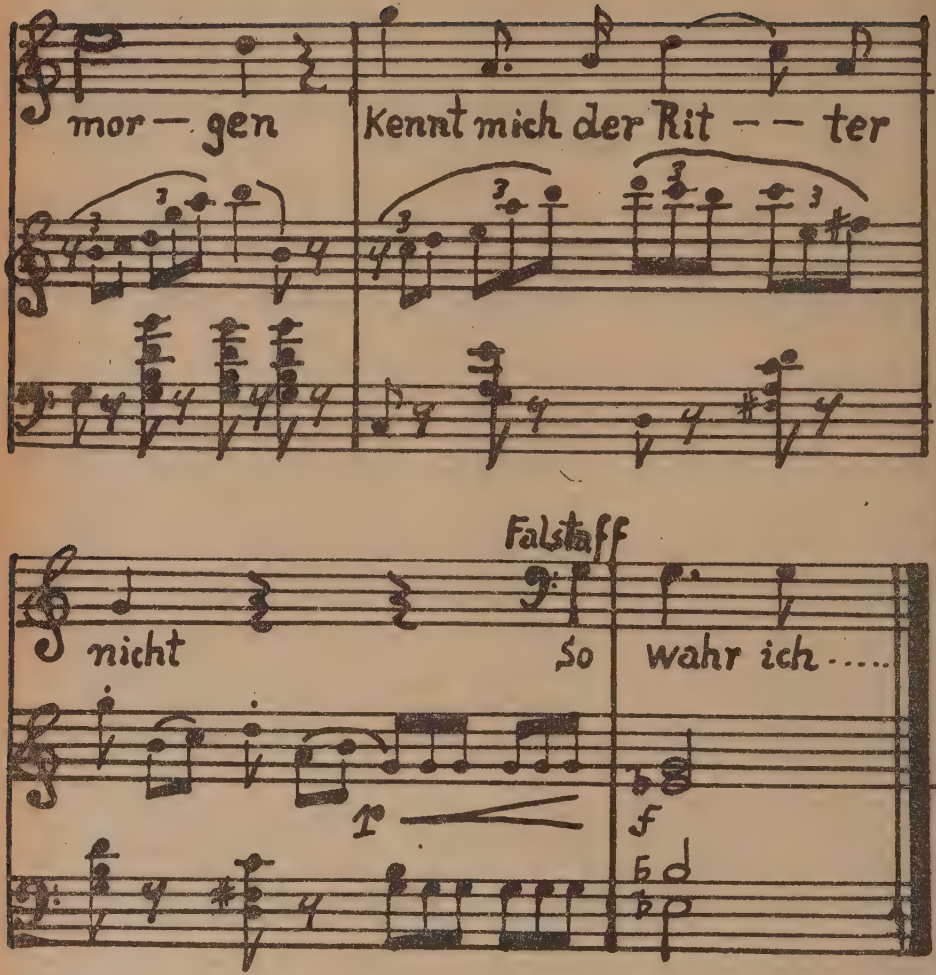
11

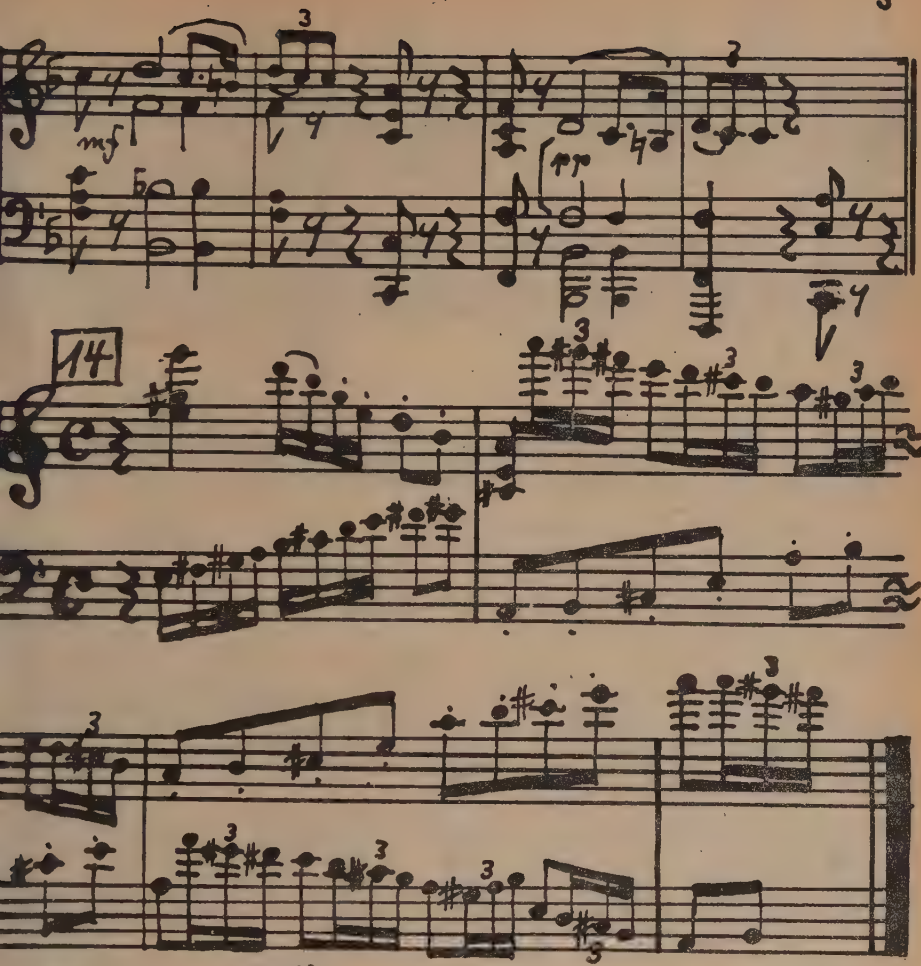
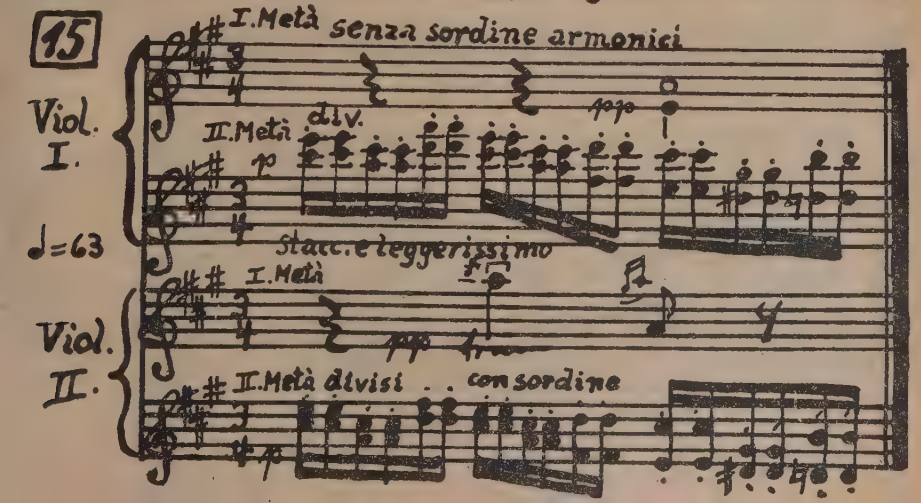
oh me meschina!

12 Falstaff:

(sei) Weib-chen ohne Sor - - -gen und zier dich

Fr. Fluth:

län - ger nicht So sprecht ihr heut' doch

mor — gen
Kennt mich der Rit — — ter
Falstaff
nicht
So
wahr ich .....
p
f
13
f


mf
pp
14

15
I.Metà senza sordine armonici
Viol. I.
II.Metà div.
pppp
p
♩=63
stacc.e leggerissimo
I.Metà
Viol. II.
II.Metà divisi . . con sordine

16

gr. Flöte, Picc.

17 Falstaff:

Oboe, Klar.

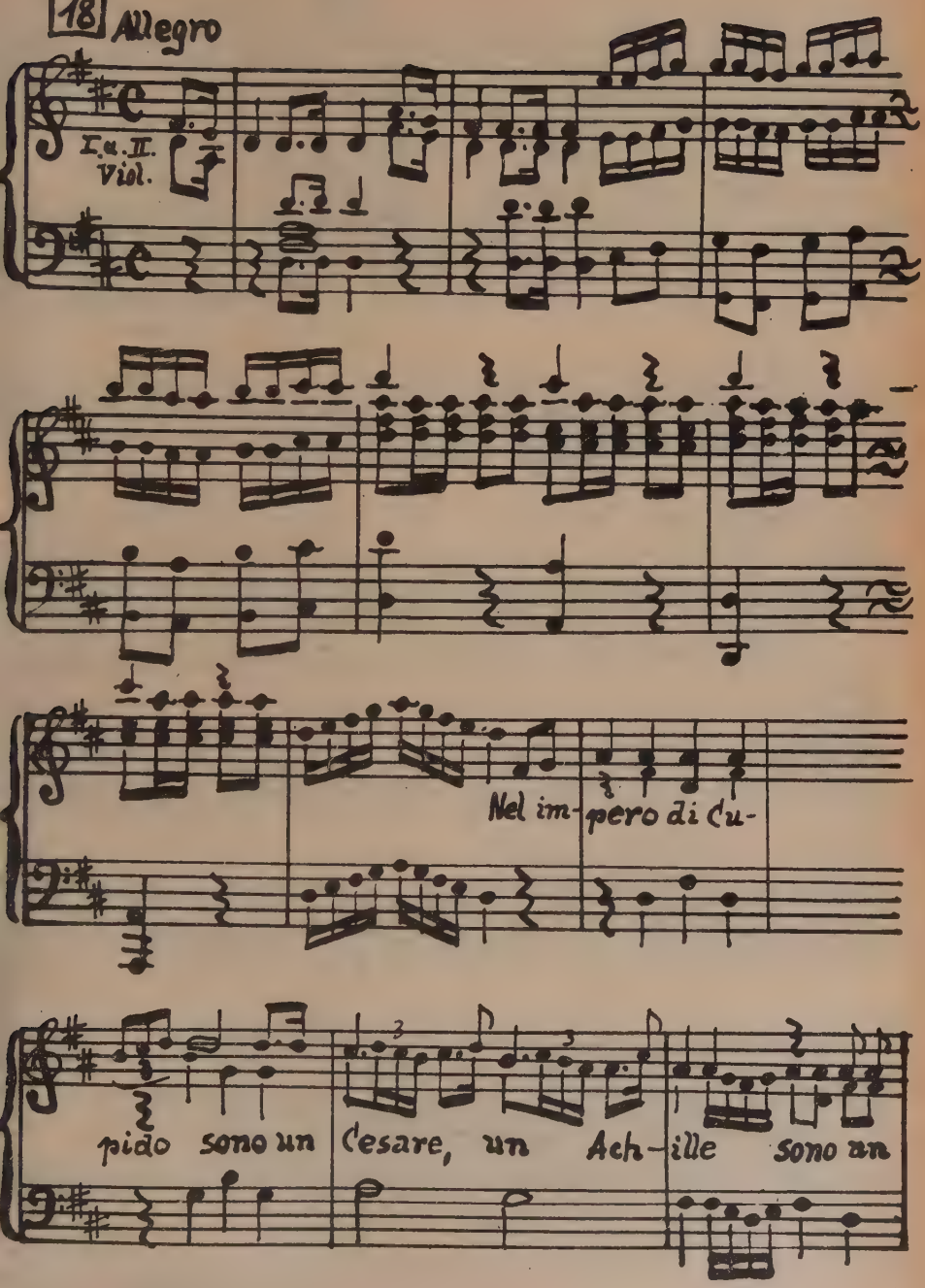
Allegro moderato

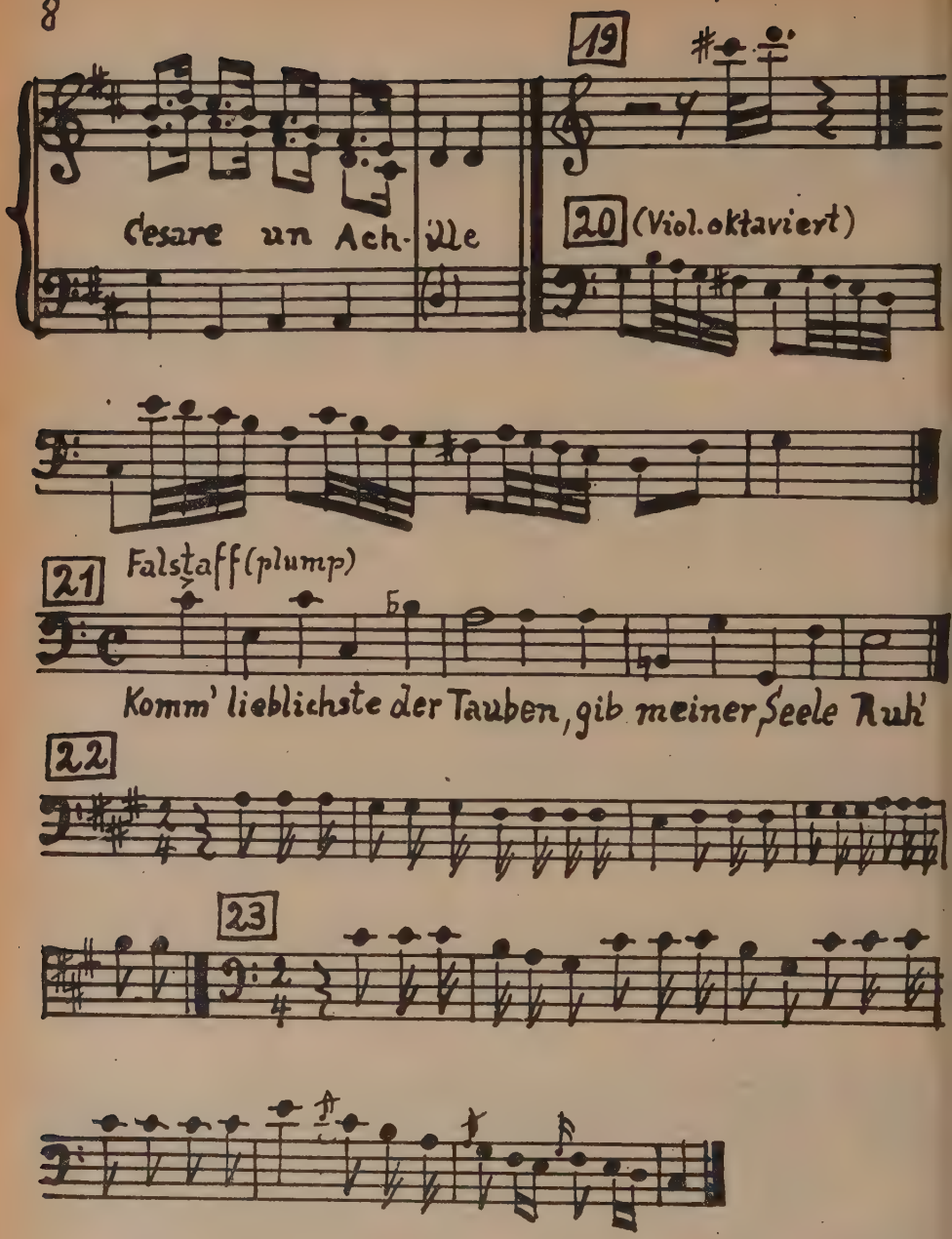
Triangel

Str.

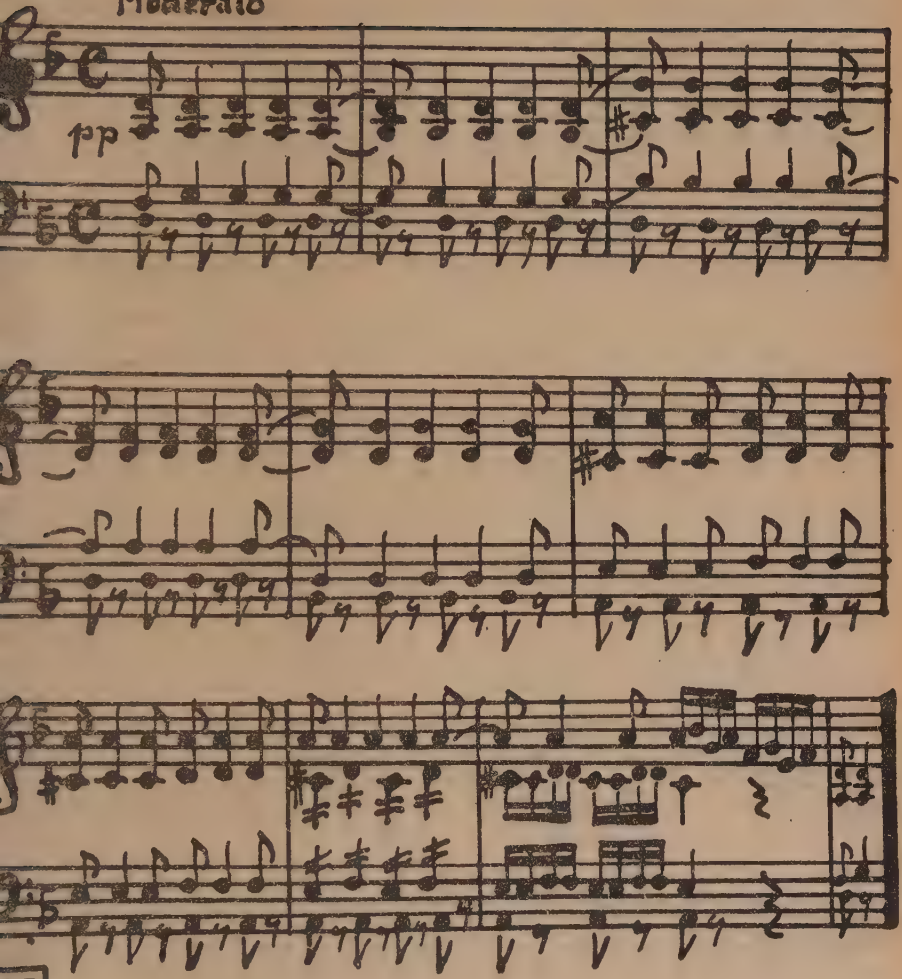
auf, merk auf und höre was ich sage: ich

18 Allegro


I. u. II.
Viol.
Nel im- pero di cu-
pido sono un Cesare, un Ach- ille sono un


19
Cesare un Ach- ille
20 (Viol. oktaviert)
21 Falstaff (plump)
Komm' lieblichste der Tauben, gib meiner Seele Ruh'
22
23

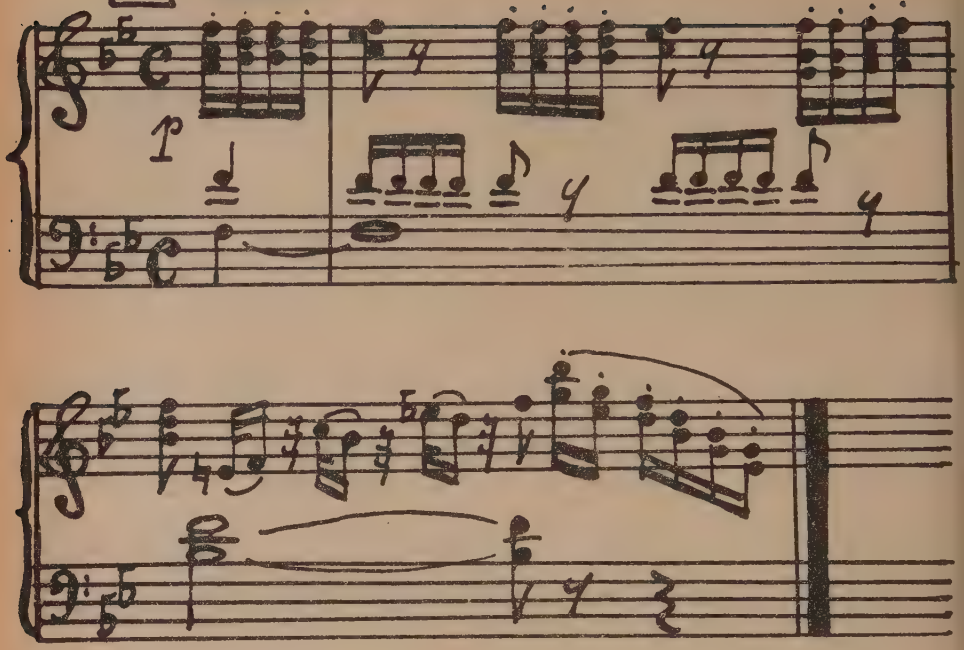
24 Moderato



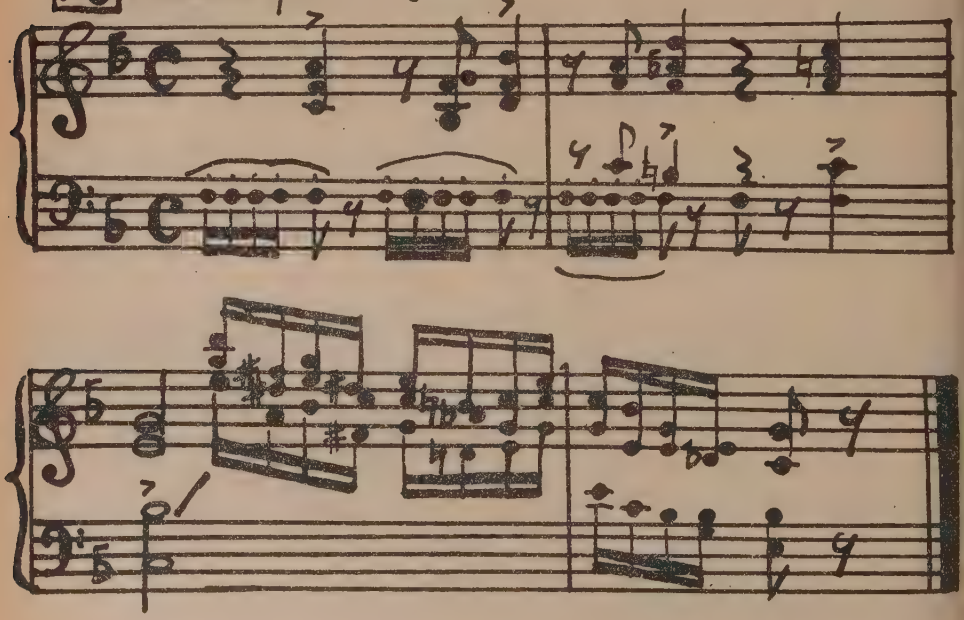
25

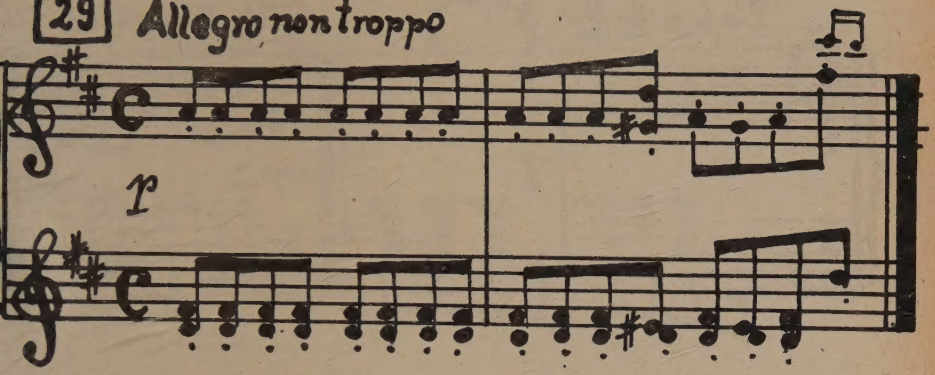
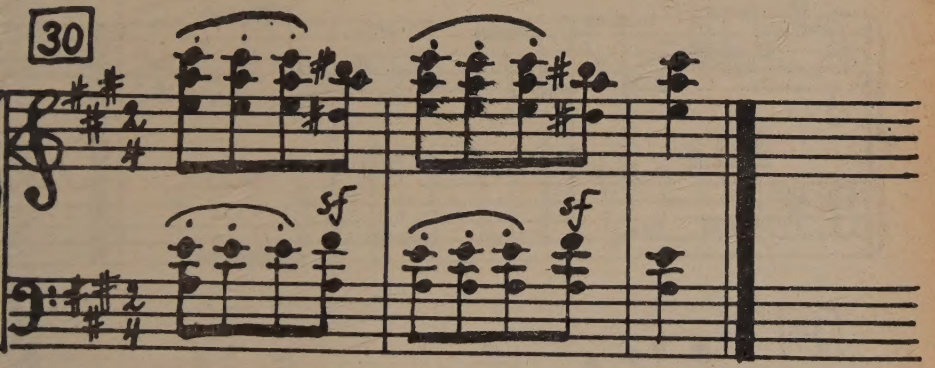
26

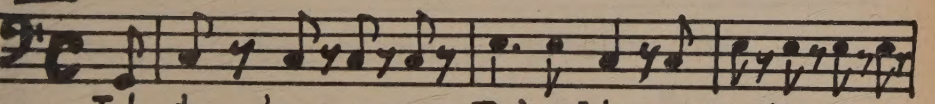
27 Andante



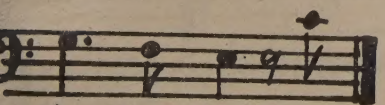
28 Andante quasi Allegretto



29 Allegro non troppo

30

31

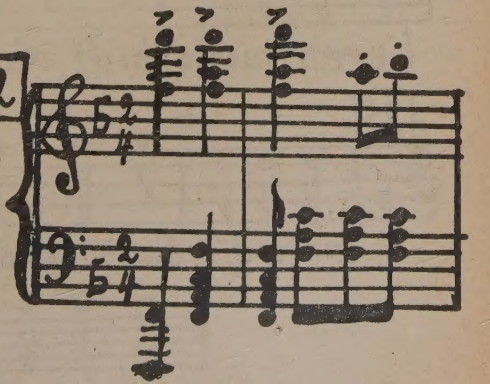


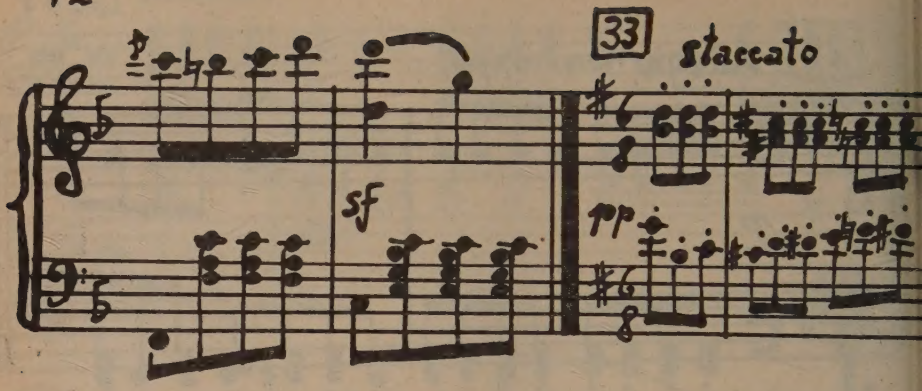
Ich stamm' vom grossen Roland her und zahllos wie der

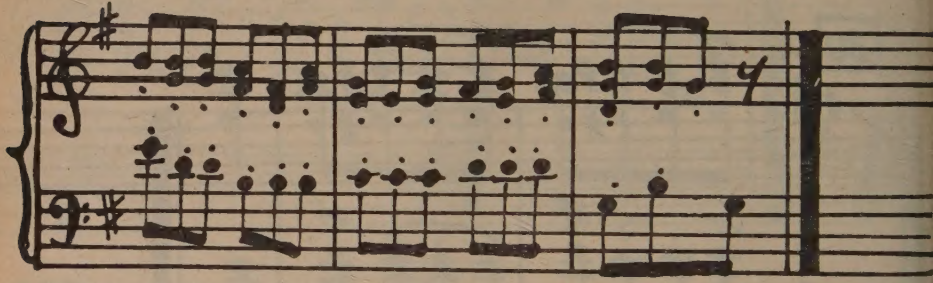


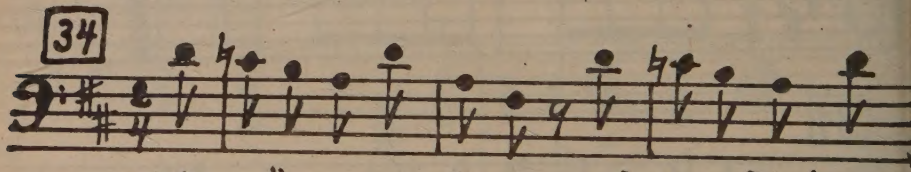
Sand am Meer sind.....

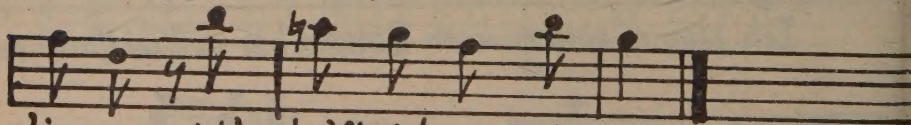
32

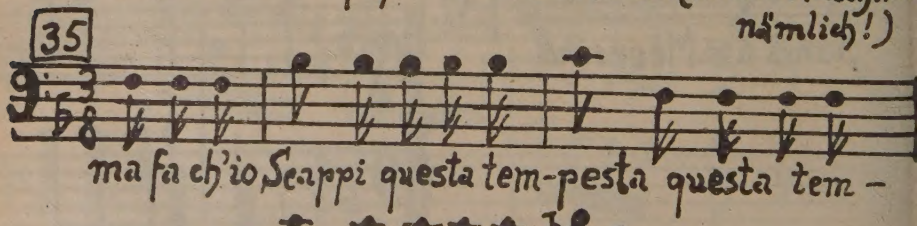



33
staccato
sf
pp




34
Wir wollen es pro-bieren und Keine Zeit ver-


lieren, nichts hilft, ich muss hinein (in den Waschkor
nämlich!)


35
ma fa ch'io Scappi questa tem-pesta questa tem-
pesta funesta infesta